TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE

VIERTELJAHRESSCHRIFT

FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

UND STILKRITIK

Jahrgang III Heft 1

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 7

Inhalt des 1. Heftes III. Jahrgang

JANUAR 1945

Seite	1	*Enstellte Zitate*	Emil Staiger
„	18	*Un poème de Milosz*	André Tanner
„	38	*Das «Reine Theater» Racine's*	Ruth Schmid
„	68	*Bernhard Fehr: «Von Englands geistigen Beständen»*	Jürg Fierz
„	72	*Zum Problem der Stilkritik*	Erich Brock
„	77	*Glossen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Erich Brock, Zürich; Jürg Fierz, Zürich; Fritz Meyer, Bassersdorf; Ruth Schmid, Aarau; Toephil Spoerri, Universität Zürich; Emil Staiger, Universiät Zürich; André Tanner, Yverdon.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

ENTSTELLTE ZITATE

Von Emil Staiger

Wer so leichtsinnig ist, seine Aeusserungen mit Zitaten zu schmücken, ohne den Wortlaut nachzuprüfen, läuft immer wieder Gefahr, von belesenen Hörern feinerer oder gröberer Irrtümer überführt zu werden. Das beste Gedächtnis trügt; man meint seiner Sache absolut sicher zu sein und starrt wohl gar ungläubig auf den endlich vorgewiesenen Text. Einige Beispiele sind bekannt. Der Rütlischwur wird meist zitiert:

«Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern.»

Es heisst jedoch «ein einzig Volk». Die «Milch der frommen Denkart» gerinnt zur «Milch der frommen Denkungsart». Tassos berühmtes Wort erhält in freier Rede fast immer die Fassung:

«Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide.»

Im Original dagegen steht:

«Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide»,

und erst in dem Motto zur *Marienbader Elegie,* Jahrzehnte später, hat Goethe sich selber in der heute üblichen Weise falsch zitiert.

Gewissenhafte Leute finden solche Fehlleistungen beschämend. Andererseits feiert der Kritiker in der Regel einen kleinen Triumph, in den sich Schadenfreude mischt. Und doch liegt für Triumph wie Scham im Grunde kaum ein Anlass vor. Denn wenn wir uns umsehen, bemerken wir, dass in diesen Dingen fast nur Menschen ein gutes Gewissen haben, die von Beruf oder aus Natur zu peinlicher Treue genötigt sind: Gelehrte also und Pedanten. Dichter gehen mit Dichterworten, eigenen sowohl wie fremden, oft recht unbedenklich um, und ebenso das gesunde Volk, das alles modelt, wie es ihm passt, Lieder zersingt und Sentenzen verdreht und nichts von textkritischer Treue weiss.

Warum aber werden Zitate verändert? Sind die Gedächtnisstörungen Zufall? Haben sie weiter nichts zu bedeuten?

Wer die *Psychopathologie des Alltagslebens* von Sigmund Freud kennt, wird kaum zu harmlosen Deutungen geneigt sein. Jeder Irrtum, jedes Versprechen meldet nach Freud etwas Unterbewusstes, Verdrängtes an, das die Psychoanalyse aufzudecken sich anheischig macht. Doch es ist hier nicht der Ort, auf diese und ähnliche Fragen einzutreten. Die Begriffe «unbewusst», «unterbewusst», «verdrängt» gehören jedenfalls nicht in eine Literaturwissenschaft, die sich ihrer Selbständigkeit versichert. Die Literaturwissenschaft kann nichts gewinnen, wenn sie sprachliche Aeusserungen auf eine «Psyche» zurückführt, aus einem «seelischen Haushalt» erklärt. Sie hält sich an das Phänomen, das heisst in ihrem Fall an das, was in der Sprache selbst verlautet, und sucht nichts, was dahinter liegt und wesentlich nicht erscheinen kann. Die Einheit des sprachlich Verlautenden aber nennt sie — im weitesten Sinne — Stil. Der Stil eines Dichters ist das, worin sich alles, was er ausspricht, gleicht, woran der Leser ihn erkennt, er mag nun reden, wovon er will. Grundsätzlich hat jeder Mensch seinen Stil; und wenn er sich auch noch so sehr dem Durchschnitt anpasst oder nach einem klassischen Kanon zu läutern versucht, gewisse, meist sehr schwer bestimmbare Eigenheiten bleiben bestehen.

Was nun die entstellten Zitate betrifft, so können wir nur sagen: Sie werden mit mehr oder minder Erfolg in einen anderen Stil übersetzt. Wer zitiert, nimmt etwas auf, das ihm gemäss ist, das ihm gefällt. Doch keines Menschen Redeweise ist der eines anderen vollkommen gemäss. So setzt die Gedächtnisstörung ein. Das Zitat verwandelt sich unmerklich, bis es dem eigenen Denken, der eigenen Phantasie, zumal dem eigenen Rhythmus entspricht, bis es «sitzt» und der gewohnten Bewegung des Zitierenden kaum mehr widerstrebt. Es wird in Wahrheit angeeignet; und eben weil die Freude über das Einverständnis damit zunimmt, sind die Berichtigungen so störend. Man raubt uns gleichsam einen Freund, ficht unser Recht auf Liebe an und zeigt uns roh, dass auf Erden sich keiner ganz auf den andern berufen darf.

Wenn ein Zitat nur in den Alltagsstil übersetzt oder einem besonderen Bedürfnis angepasst wird, ist unser Interesse gering. «Ein einig Volk von Brüdern»: Es ist leicht einzusehen,

wie es dazu kommt. Die Einigkeit, die Schiller durch «ein einzig Volk von Brüdern» mit einer weiträumigeren Gebärde heraufbeschwört, wird schon im Adjektiv ausgesprochen, weil man das Ganze nicht gleich übersieht und meint, es sei ja selbstverständlich, dass wir Schweizer ein einziges Volk sind. Nun aber ist «Brüder» zu «einig» ein Pleonasmus; der Vers verliert seinen Schwung. — «Sagen, was ich leide» liegt näher als «wie ich leide»; doch «wie ich leide» ist schmerzlicher, ichbefangener gleichsam; es gibt die Art und den Grad des Leidens, jenes nur den Inhalt an. Wir halten uns hier nicht länger auf.

Erregender wird unser Problem, wenn ein Dichter Dichter zitiert. Solche Zitate werden der Stilkritik allzeit hochwillkommen sein. Denn jeder, der sich schon um die Charakteristik eines Stils bemüht hat, weiss, wie ungemein schwer es ist, das Eigentümliche zu beschreiben. Als Mittel bietet sich der Vergleich. Wir vergleichen Oden Hölderlins mit Oden Klopstocks und Platens, eine Landschaft Eichendorffs mit einer Landschaft Stifters, Wielands Satzbau mit dem Satzbau Goethes. Im Vergleichen lernen wir sehen und machen uns das Gefühlte klar. Doch diese Methode leidet daran, dass oft Zweifel bestehen, inwiefern Vergleiche berechtigt sind. Wenn Goethe eine Feuersbrunst schildert, ist sein Satzbau anders als wenn er vom stillen Wachstum der Pflanzen erzählt. Was ist nun für Goethe repräsentativ? Offenbar lässt sich der Satzbau nicht vom Gegenstand lösen, und umgekehrt. Doch völlig einwandfrei dürfte man eigentlich nur an ein und demselben, von mehreren Künstlern erfassten Gegenstand stilistische Unterschiede verzeichnen, wie etwa bei jenem Versuch, den Ludwig Richter erwähnt: dass einige Freunde dieselbe Landschaft zu malen beginnen und zu ihrem Erstaunen ganz verschiedene Bilder entstehen sehen. Dabei zählten sie noch alle zu derselben Malerschule. Sonst hätten sie sich vermutlich kaum zu diesem Experiment verstanden. Denn auch die Wahl des Gegenstandes gehört im Grunde bereits zum Stil. Seldwyla hat keinen Reiz für den, der eine Kleistische Sprache schreibt; Goethe ist nicht imstande, Schillers Demetriusfragment zu vollenden. Wo bleibt da die Vergleichsbasis? Solche Fragen beirren die Stilkritik.

In den entstellten Zitaten nun liegt etwas vor, das Aehnliches leistet wie Ludwig Richters Experiment. Ein Dichter glaubt, dasselbe zu sagen, was ein anderer Dichter sagt. Aber, genötigt von s e i n e m Stil, verändert er mehr oder minder die Worte, und alles Unterscheidende tritt unzweideutig ins hellste Licht. Der Vergleich ist jedem Zweifel entrückt, und nur am Kritiker liegt es, ob er imstande ist, die Befunde zu deuten. Es liegt an ihm, zu zeigen, ob er für Nuancen empfindlich ist, ob er — die grösste Schwierigkeit! — Nuancen in Worte zu fassen vermag. Was alles zum Stil gehört, von welchen Imponderabilien er bestimmt ist, das drängt sich hier unausweichlich auf und ruft ihm zu: Hic Rhodus, hic salta!

Verhältnismässig leicht sind Fälle, in denen der Sinn verändert ist. Ich wähle ein Beispiel aus Heinrich von Kleist. In einem Brief an seine Braut erzählt er von Ewald Christian von Kleist, dem Dichter des *Frühlings*, der in der Schlacht von Kunersdorf verwundet wurde und 1759 in Frankfurt starb. Als Ewald von Kleist einst krank zu Bett lag, habe ihn Gleim besucht und ihm zur Zerstreuung Gedichte vorgelesen, darunter die Ode an den Tod, die im Original mit den Worten schliesst:

«Tod, was willst du mit dem Mädchen?
Mit den Zähnen ohne Lippen
Kannst du es ja doch nicht küssen.»[1]

Diese harmlosen Verse gibt Kleist in folgender Fassung wieder:

«Was willst du mit ihr machen? Kannst du doch mit Zähnen ohne Lippen, wohl die Mädchen beissen, doch nicht küssen.»[2]

Man sieht, er zitiert ganz auf ungefähr; nur der Trochäen entsinnt er sich noch; die Zeilenlänge ist ihm entfallen, wie er ja auch in seinen Dramen für Verslängen wenig empfindlich ist. Am meisten überrascht uns aber, dass sich schon hier, in einem Brief vom Jahre 1801, gegen den Text von Gleim die Beziehung von Küssen und Bissen aus der *Penthesilea* von 1807 durchsetzt, der Gedanke, dass es unmöglich

[1] *H. v. Kleists Werke*, hrsg. von E. Schmidt, V. Bd., S. 463. [2] A. a. O. S. 229.

sei, die Geliebte durch den allzu konkreten Körper hindurch zu erreichen.

Mehr bietet das kleine Beispiel kaum. Ergiebiger ist folgende Stelle aus Hölderlins Brief an Boehlendorff vom Dezember 1801:

«O Freund! Die Welt liegt heller vor mir, als sonst, und ernster da! es gefällt mir, wie es zugeht, es gefällt mir, wie wenn im Sommer ‚der alte heilige Vater mit gelassener Hand aus röthlichen Wolken seegnende Blitze schüttelt'.» [1]

Hölderlin zitiert sehr selten. Hier aber gebraucht er gar Worte Goethes, dem er sonst fremd gegenübersteht. Es ist zu erwarten, dass die Kluft sich nicht so leicht überbrücken lasse und manches umstilisiert worden sei. Die Goethe-Stelle stammt bekanntlich aus *Grenzen der Menschheit* und lautet so:

«Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Erde sät. . .»

Hölderlin verändert zunächst «uralt» in «alt». «Uralt» ist ein Gott, der wirklich alt, ehrwürdig ist, mit wallendem Bart, so wie ihn etwa Michelangelo dargestellt hat. In «der alte heilige Vater» b r a u c h t das wenigstens nicht zu liegen. Das kann auch heissen: der immer der alte, immer der gleiche heilige Gott ist. Und so entspricht es Hölderlins in den Hymnen bezeugtem, nicht durch christliche Kunst vermitteltem Bild von Gott, dem Hüter der «reinen Innigkeit».

Goethes Lyrik charakterisiert die Häufung von Participia praesentis, in denen sich das ständige Werden, Wandeln und Umgestalten ausdrückt. So auch hier: «rollend» und «segnend». Hölderlin ersetzt nun aber «rollende» durch «rötliche» Wolken. Im Zusammenhang der Dichtung von 1801 ist sicher nicht an Abendröte zu denken, sondern an das himmlische Feuer, das den Dichter bald, wie Apoll die Helden, vernich-

[1] *Hölderlins Werke,* hrsg. von N. von Hellingrath, V. Bd., S. 321.

ten wird. Das ganze Bild erhält damit ein heilig-schreckliches Kolorit, das nicht nur «kindliche Schauer» wie am Schluss von Goethes Strophe bewirkt. — Endlich heisst es «schüttelt» statt «sät». Wieder hat sich bei Hölderlin eine drohendere Vorstellung durchgesetzt. Wir müssen das Wort jedoch auch im Zusammenhang mit «segnend» erwägen. «Segnen» und «säen» zeugt beides von Güte. In «segnen» und «schütteln» ist eine gütige und eine zornige Bewegung vereint — wie in der Hymne aus dem Motivkreis der Titanen, wo der Donnerer fast den Himmel vergisst «im Zorn» und so die Erde erfrischt und reinigt, wie überhaupt das Gewitter für Hölderlin deshalb das auserkorene Zeichen des Himmlischen wurde, weil es das Heil im Entsetzlichen, Leben im Tod erzeugt und damit die Dauer des Göttlichen in den Wettern der Weltgeschichte verbürgt. Auch sonst bevorzugt Hölderlin die coincidentia oppositorum. Man denke nur etwa an den Vers: «Langsam eilt es und kämpft, das freudigschauernde Chaos»,[1] dessen kühner Paradoxie das Schütteln segnender Blitze ja kaum auf halbem Wege entgegenkommt. — Warum das «über die Erde» wegfiel, wage ich nicht zu entscheiden.

Hölderlin sowohl wie Kleist verändern in ihren Zitaten den Sinn, die Satzinhalte; auch wenn wir die Verse in Prosa übersetzen würden, blieben die Unterschiede bestehen. Doch es gibt nun Entstellungen feinerer Art, die den Satzinhalt unangetastet lassen, das Ganze aber in eine so völlig andere Beleuchtung rücken, dass dem Urtext eigentlich ein noch viel grösseres Unrecht geschieht. Das sind Veränderungen im Rhythmus. Selbstverständlich muss jede Entstellung des Sinns zugleich den Rhythmus, obwohl nicht immer auch das Metrum, entstellen. «Rötliche Wolken» statt «rollende Wolken» z. B. ändert am Metrum nichts. Der Rhythmus aber hat sich verwandelt, weil die Silben «rötliche» sich von «rollende» durch unnennbare Qualitäten des Klangs, der Schwere, der Tonhöhe unterscheiden. Wir haben nicht darauf geachtet, weil bei Hölderlin wie bei Kleist die Verse, schon dem Schriftbild nach, in Prosa aufgelöst erschienen, und weil es mit den Mitteln, die uns heute zur Verfügung stehen, fast nicht mög-

[1] a. a. O. IV. Bd., S.

lich ist, dergleichen Differenzen exakt zu erfassen. Ueberhaupt ist die Isolierung des Rhythmus die crux der Literaturwissenschaft. Wir wissen, dass nicht Bilder, nicht Gedanken oder Ideen es sind, die das Wesentliche eines Verses, seinen einzigartigen Wert ausmachen. Wir wissen, dass allein dem Rhythmus entscheidende Bedeutung zukommt. Was wäre etwa *Wanderers Nachtlied* von Goethe, wenn es so begänne:

«Ruhe ist über allen Gipfeln»?

Von all dem Zauber bliebe uns nichts. Und selbst Verse, die wir um des Gedankens willen zu schätzen glauben, verlieren die überzeugende Kraft, sobald wir eine Umstellung wagen, die den Tonfall empfindlich stört: «Solang der Mensch strebt, irrt er», «Der Gott ist nah, aber schwer zu fassen». Man verzeihe die Barbarei, die aber wohl nötig ist, um alle rein ideelle Schätzung der Kunst in ihrem Selbstbetrug zu entlarven. Dass die Entwicklung eines Gedankens, sein Durchbruch in einem Drama zum Beispiel oder die Folge von Szenen selber wieder rhythmischen Sinn haben kann, braucht kaum hinzugefügt zu werden. Doch kein Gedanke an sich ist tief. Die Tiefe entstammt, wie Hofmannsthal gelegentlich sagt, allein dem Herzen. Und die Sprache des Herzens ist der Rhythmus.

Eben deshalb nimmt ihn zunächst auch nur das Herz untrüglich wahr, das heisst, um nicht mythologisch zu sprechen, jenes Organ des Menschen, das ein alle Tage bezeugtes, aber nicht in Worte zu fassendes unmittelbares Verstehen des Lebens erlaubt und Gründe weder braucht noch annimmt. Je nach dem Inhalt reden wir auch von Stimmung, Empfindung oder Gefühl. Gefühlsmässig kann ich nun allerdings mit grossem Anspruch auf Sicherheit sagen, dieser und jener Schauspieler rezitiere die Verse Schillers falsch, zu weich, zu skandiert, zu variabel, zu monoton. Aber wie kann ich es beweisen? Um es noch schärfer und bis ins praktisch ganz Unmögliche zuzuspitzen: Ich glaube zu wissen, dass nicht selten Dichterworte entstellt werden, weil man sie richtig bühnendeutsch ausspricht, z. B. der Vers in Schillers *Nänie:*

«Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.»

Hier stimmt sicher etwas rhythmisch nicht, obwohl das Distichon metrisch korrekt ist. Schiller hat zweifellos ausgesprochen:

«Und die Klage hebt a a n um den verherrlichten Sohn»,

vermutlich noch mit leichter Nasalierung. Damit meine ich freilich nicht, dass es wünschenswert sei, Dialektfärbungen der Dichter nachzuahmen. Wo kämen wir da mit dem Frankfurter Deutsch und Schwäbisch unserer Klassiker hin? Die Rhythmusforschung aber muss sich auch solcher Probleme bewusst sein, einer Entstellung von Zitaten, die alltäglich, ja geboten, aber durchaus nicht so harmlos ist, wie es scheint. Denn in Fragen des Stils hängt das Geringste mit dem Grössten zusammen, und falsch gelesene Verse können den Glauben an einen Dichter zerstören. Was überzeugend war, wird hohl; ein flammendes Wort entartet zur Phrase.

Ich habe gesagt, es sei uns nicht leicht möglich, den Rhythmus bestimmt zu erfassen. Sievers, Nohl, Rutz, Seckel haben nun freilich in dieser Hinsicht schon Erstaunliches geleistet. Aber noch immer fehlen uns jene exakten Methoden und Darstellungsmittel, deren sich etwa die Musikwissenschaft seit längerer Zeit bedient. Wir sind darum darauf angewiesen, den Rhythmus gleichsam zu überlisten, dort zu behaften, wo er sich einmal auf eine besondere Weise verrät. Da helfen uns wieder entstellte Zitate, z. B. solche, in denen der Wandel im Rhythmus auch das Metrum verändert. Ich finde ein besonders günstiges Beispiel in Brentanos Märchen. Der Müller Radlauf erzählt, wie Frau Lureley vor sieben Jungfräulein mit «freundlicher Stimme» ein Lied beginnt:

«Singet leise, leise, leise,
Singt ein flüsternd Wiegenlied,
Von dem Monde lernt die Weise,
Der so still am Himmel zieht!

Denn es schlummern in dem Rheine
Jetzt die lieben Kindlein klein,
Ameleya wacht alleine
Weinend in dem Mondenschein.

Singt ein Lied so süss gelinde,
Wie die Quellen auf den Kieseln,
Wie die Bienen um die Linde
Summen, murmeln, flüstern, rieseln.»

Nun fährt das Jungfräulein Herzeleid fort:

«Wer nie sein Brot mit Tränen ass,
Wer nie die kummervollen Nächte . . .»[1]

Wer nicht weiss, wessen er sich bei Brentano zu versehen hat, fährt bei dieser Stelle gewiss erschrocken auf und fragt sich, was die Verse des Harfners aus Goethes *Meister* hier sollen, die doch gar nicht «passen», die sich im Munde eines Märchenfräuleins fast grotesk ausnehmen. Nun, Brentano hat sich auch sonst gelegentlich solche Kühnheiten erlaubt. Im selben Märchen steht der Satz:

«Jetzt aber erhob sich ein Lüftlein und regte die Gipfel des Hains auf.»[2]

Das ist ein leicht entstelltes Zitat aus Hölderlins Elegie *Brot und Wein,* wo die entsprechende Stelle lautet:

«Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf.»

Ein Klang wie aus einer anderen Welt! Brentano will aber nicht parodieren. Gerade bei Hölderlins *Brot und Wein,* das ihm als eines der herrlichsten und tröstlichsten Gedichte erschien, wäre er der erste, der sich jede Parodie verbäte. Es ist also wohl so, dass er solche Verse im Herzen bewegt und immer wieder zu seiner Erbauung wiederholt und dass er sie dann, wenn er selber dichtet, bewusst oder unbewusst, einfliessen lässt. Bei der Hölderlin-Stelle möchte ich unbewusste oder halb bewusste Reminiszenz für wahrscheinlich halten. Wenn Herzeleide aber die ganze erste Strophe des Harfners hersagt, muss es sich um willentliches, nach unserem Bedünken verantwortungsloses Verwenden Goethescher Verse handeln. Die Situation ist hier ganz anders als in den bisher behandelten Fällen. Kleist zitiert, weil er etwas von Gleim und

[1] *Clemens Brentanos Gesammelte Werke*, hrsg. von H. Amelung und K. Viëtor, III. Bd., Frankfurt a. M. 1923, S. 276. [2] a. a. O. S. 235.

Ewald von Kleist erzählen will. Hölderlin beruft sich auf Goethe und macht dies durch Anführungszeichen deutlich. Brentano aber mischt die Strophe eines andern Dichters unter die Strophen seines eigenen Liedes. In älteren Zeiten, im Barock zum Beispiel oder im Mittelalter, wäre wenig dagegen zu sagen. Um 1800 jedoch, wo jeder Dichter sich als eine unverkennbare Individualität darstellt, muss ein solches Verfahren Anstoss erregen — nicht um der Eigentumsrechte willen, um die sich Verleger, aber nicht Literarhistoriker kümmern sollen — sondern weil zwei rhythmische Welten, zwei verschiedene Stile jetzt überhaupt durch nichts mehr vereinigt sind, weil Goethe, den wir als den Grösseren ehren, zum Kleineren herabgezogen wird. Denn darüber dürfen wir uns nicht täuschen: Die Harfner-Strophe bleibt in ihrem tiefen Ernst ja nicht erhalten. Sie wird verflüchtigt, ja sie wird, um es strenger zu sagen, sentimental, wenn sie unmittelbar an die Verse vom Wiegenlied, von den Bienen und Kindlein anschliesst. Wie anders kommen wir bei Goethe in das Gedicht hinein, wenn es heisst:

«In der verdriesslichen Unruhe, in der er sich befand, fiel ihm ein, den Alten aufzusuchen, durch dessen Harfe er die bösen Geister zu verscheuchen hoffte. Man wies ihn, als er nach dem Manne fragte, an ein schlechtes Wirtshaus in einem entfernten Winkel des Städtchens, und in demselben die Treppe hinauf bis auf den Boden, wo ihm der süsse Harfenklang aus einer Kammer entgegen schallte. Es waren herzrührende klagende Töne, von einem traurigen, ängstlichen Gesange begleitet. Wilhelm schlich an die Türe, und da der gute Alte eine Art von Phantasie vortrug, und wenige Strophen teils singend, teils rezitierend immer wiederholte, konnte der Horcher, nach einer kurzen Aufmerksamkeit, ungefähr folgendes verstehen:

Wer nie sein Brot mit Tränen ass,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend sass,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.»[1]

[1] *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, II. Buch, 13. Kapitel.

Der Sinn ist derselbe, der Rhythmus aber ist dort der flüchtige Brentanos, hier der gründlichere Goethes.

Ich schliesse eine Bemerkung über jene beliebten Scherze an, mit denen man Leute, die sich von Beruf auf Poesie verstehen sollten, aufs Glatteis zu locken versucht. Man legt ein unbekanntes Gedicht vor, ohne den Verfasser zu nennen, und freut sich diebisch, wenn der Geprüfte auf eine ganz falsche Fährte gerät. Bei längeren Gedichten mag der Irrtum unverzeihlich sein. Doch wenn nur wenige Zeilen vorliegen, geht die Zumutung an das Stilgefühl doch wohl etwas zu weit. Denn auch der Rhythmus braucht einigen Raum, um unzweideutig fühlbar zu werden. Wenn man uns also von vornherein sagt, ein Gedicht sei von Goethe, von Klopstock, von Fleming, so flösst man uns nicht nur Achtung vor dem grossen Namen ein, sondern gibt uns zugleich eine rhythmische Anleitung, die das Verstehen — im umfassendsten Sinne des Worts — um vieles erleichtert.

Doch immer noch könnten Ungläubige sagen, die Goethestrophe Brentanos klinge ganz gleich wie die Goethestrophe im *Meister;* was ausgeführt wurde, sei Einbildung. Hier widerlegt nun alle Zweifel der dritte Vers in Brentanos Fassung. Herzeleide fährt nämlich fort:

«Wer nie die kummervollen Nächte
Weinend auf seinem Bette sass . . .»

«Weinend» ist an den Anfang gestellt, so, dass es dem Metrum widerstrebt, dass die erste Silbe, die eine Senkung sein sollte, als Hebung erscheint. Dadurch wird das Weinen in einer ziemlich empfindsamen Weise betont, wie ja immer Silben in gegenmetrischer Stellung nicht etwa verflüchtigt, sondern herausgetrieben werden. So wirkt (in jambischem Tonfall) das «Du» gewiss viel stärker, wenn es heisst: « D u hast's getan?», als wenn es sich in «Hast D u ' s getan?» dem Versmass einfügt. Doch davon abgesehen: Man kann die Strophe jetzt überhaupt nicht mehr mit jener tragichen Ruhe lesen, mit der sie sich bei Goethe aufdrängt. Sie ist empfindsamer, aber zugleich viel unverbindlicher, flüchtiger. Der Schmerz, den Herzeleide fühlt, mag im Augenblick vielleicht heftiger sein als der des Harfners. Er ist aber sicher nicht so

tief begründet und wird viel schneller wieder vorübergehn. Das zeigt sich gleich in der folgenden Strophe. Wenn der Harfner weiter singt:

«Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden»,

so erweitert er seinen persönlichen Schmerz zu einer Betrachtung des Weltgeschicks. Herzeleide aber singt:

«Wer einsam nie am Strome ging,
Wer nie wie die trauernde Weide
Sein Haupt zum Spiegel niederhing,
Der weiss noch nichts von schwerem Herzeleide.»

Damit ist der Schmerz zum schwelgerischen Selbstgenuss geworden, der nur den Gleichgestimmten angeht, doch nichts von der ewigen Beschaffenheit der Welt erfährt. Brentanos wunderbarer, aber flüchtiger Zauber der einzelnen Stimmung und Goethes minder zauberisches, gelasseneres und umsichtiges Wesen, zwei Stile also, zwei Arten des Schauens und Denkens heben sich deutlich ab. Und wir sehen mit seltener Deutlichkeit, wie all dies schon im Rhythmus begründet ist und aus dem Rhythmus sich im Aufgang eines schöpferischen Lebens mit strenger Konsequenz entfaltet.

Es bleibt hier zweifelhaft, ob Brentano den dritten Vers mit Wissen entstellt oder ob er sich falsch erinnert hat. Wohl möglich, dass er verbessern wollte. Ich möchte aber doch eher auch hier an eine Gedächtnisstörung glauben. Doch auch bewusstes Entstellen von Zitaten wäre noch zu bedenken. Das mag psychologisch minder interessant sein; stilkritisch zeigt sich hier kein prinzipieller Unterschied, deshalb nicht, weil gerade die reinste künstlerische Absicht aus demselben Zentrum und in der gleichen Richtung wirkt wie das unbewusste Verändern. Einige Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn* sind bekannte Fälle. Recht und Sinn der Umstilisierung haben Brentano und Arnim einerseits und die Brüder Grimm auf der Gegenseite ausführlich diskutiert. Ich ziehe ein anderes Beispiel — aus Arnims *Halle und Jerusalem* — vor.

Der erste Teil dieser Dichtung, *Halle,* baut auf dem Trauerspiel von Gryphius, *Cardenio und Celinde,* auf und könnte im Ganzen als Probe einer — allerdings höchst radikalen — Neuschöpfung gewürdigt werden. Wir setzen uns ein bescheideneres Ziel und wählen die Stelle im zweiten Akt, wo Viren seiner Schwester Olympie Stücke aus dem «Reihen» im dritten Akt von Gryphs Tragödie rezitiert. Arnim hat die Handlung ja in seine Zeit verlegt, und nun wird das Chorlied eingeführt mit den Worten:

«Hör' einmal aufmerksam die Verse des alten Gryphius, da ist kein neuer Wortprunk, nein, da ist die Wahrheit, und sie passt auf dich vollkommen.»

Unter dieser Voraussetzung wäre an sich keine Umstilisierung nötig. Im Gegenteil! Das Archaische sollte vom Zeitgenössischen scharf getrennt sein. Dennoch hat sich Arnim zu einigen wohlüberlegten Eingriffen entschlossen. Die Situation des «Reyens» ist die: Die «Zeit» tritt auf und verlangt vom Menschen, dass er sich eine Gefährtin suche. Sie führt den Frühling, Sommer und Herbst vor; der Mensch aber zaudert immer noch und meint, das Beste komme zuletzt, bis er schliesslich mit dem Winter vermählt wird. Weil bei Arnim Viren seine Schwester Olympie zur Wahl eines Gatten drängt, wird aus der «Mitgefährtin» bei Gryphius zunächst ein «Mitgefährte» gemacht und entsprechend jedesmal das Masculinum eingesetzt. Das hat aber keine ernsteren Folgen. Wichtig sind nur die Aenderungen in der Strophe, mit welcher der Mensch den Frühling begrüsst, und in den Worten, mit denen die Zeit ihn dem Winter vermählt. Die erstere lautet bei Gryphius:

«Du wunder-schönes Bild. Du Himmel-hohe Zir!
Kommst du auff Erden mich zu grüssen?
Ach! möcht ich stets mich umb dich wissen!
Die Schönheit selbst ist blöd und ungestalt vor dir.
Was sind die Liljen noth? Worzu der Rosen Pracht?
Dein Rosen-frisches Angesichte
Macht aller Blumen Schmuck zu nichte.
So glänzt das Morgen-roth / wenn es den Tag anlacht.

Ihr zahrten Glider ihr / ihr Gold-gefärbten Haar
Seyd starck mein Hertze zu bestricken.
Das über euch / als im entzücken
Nicht fühlt worinn es schweb' in Lust ob in Gefahr.»[1]

Viren bei Arnim liest nicht den ganzen Reyen des Originaltexts vor. Auch diese Strophe wird gekürzt. Die Kürzung aber verändert auf verblüffende Art den ganzen Charakter. Nun lesen wir nämlich folgende Verse:

«Kommst du auf Erden, mich zu grüssen,
Ach möcht' ich stets mich um dich wissen,
Du rosenfrisches Angesicht; ihr goldnen Haar'
Seid stark, mein Herze zu bestricken,
Das über euch, als im Entzücken,
Nicht weiss, worin es schwebt, in Lust ob in Gefahr.»[2]

Vielleicht gelingt es, Arnims Erwägungen überzeugend zu rekonstruieren. Offenbar hat ihm die gerade im Barock so beliebte negative Form des Lobes missfallen, die bloss gedachte, nach neuerem Empfinden kalt-rhetorische Hyperbel:

«Die Schönheit selbst ist blöd und ungestalt vor dir.
Was sind die Liljen noth? Worzu der Rosen Pracht?»

und: «Macht aller Blumen Schmuck zunichte.»

Zumal als an die allegorische Gestalt des Frühlings gerichtet, sind solche Worte für jeden befremdlich, der die Bedeutung der Negation im Stil des 17. Jahrhunderts nicht kennt. Fielen jedoch diese Verse weg, so mussten auch die Reimzeilen fallen:

«Du wunder-schönes Bild. Du Himmel-hohe Zir!»
«So glänzt das Morgen-roth / wenn es den Tag anlacht»,

von denen zumal die zweite Arnim an sich wohl willkommen gewesen wäre. «Dein Rosen-frisches Angesichte» dagegen, das bei Gryphius auf «zunichte» reimt, tritt an die Stelle von «Ihr zahrten Glider ihr» und bildet mit «ihr goldnen Haar» den Vers, der dem letzten Vers respondiert. «Ihr goldnen» schreibt Arnim statt «goldgefärbten», weil er die beiden Silben, um die nun die erste Hälfte des Verses zu lang ist, am

[1] *Das schlesische Kunstdrama*, hrsg. von W. Flemming, Leipzig 1930, S. 109 ff.
[2] *Arnims Werke*, hrsg. von Monty Jacobs, Leipzig, o. J. III. Bd., S. 61.

Ende wieder einbringen will, zugleich aber auch, weil ihn das «goldgefärbt» befremdet haben dürfte. Gryphius will zwar damit nicht sagen, die Haare seien künstlich gefärbt. Aber ein mehr mechanisches Machen ist dennoch damit angedeutet, wie es dem barocken Begriff der Natur — man denke an Descartes! — entspricht; alle Qualitäten werden in Quantitäten umgesetzt, und so erscheint auch das Gold als Farbe, die zu dem Haar an sich dazu kommt. «Ihr goldnen Haar» dagegen, das ist Natur in einem moderneren Sinn.

Obwohl nun aber Arnim die Silbenzahl des viertletzten Verses der des letzten angeglichen hat, ist etwas vernachlässigt, das für Gryphius unentbehrlich war: die Zäsur.

«Du rosenfrisches Angesicht; ihr goldnen Haar»,

diesem Vers fehlt die Mittelachse. Und damit ist die ganze Starre der barocken Metrik gebrochen. Arnim gerät nun in eine liebeselige, hingebungsvolle Bewegung; ein Werben wird hörbar in seinen Versen, etwas Bestrickendes, das bei Gryphius unter keinen Umständen unmittelbar zur Sprache werden könnte. Denn im Barock ist alles «esse» durch ein «cogitare» vermittelt, alle Leidenschaft reflektiert, und nicht aus Unvermögen, nein! die Reflexion ist der Triumph des Geistes über das Aeussere, zu dem auch die Passionen gehören, die Sicherung des Ich gegen alles, was es von aussen bedrohen mag. Das romantische Sein, das auf Hingabe drängt, ist dem so genau entgegengesetzt, dass Arnims Neigung zum Dichter von *Cardenio und Celinde* fast rätselhaft wird.

Die letzte Strophe ist minder entstellt, verdient aber dennoch unsere Beachtung.
Gryphius:

«Die ists / die du haben must;
Weil der andern dreyen keine
Würdig deiner wilden Lust.
Zage / schrey / lach' oder weine.
Da die frische Jugend nicht /
Nicht der vollen Jahre Blum /
Nicht ein blödes Angesicht /
Tüchtig dir zum Eigenthum.

So nim / wofern du nicht wilst gantz verloren seyn.
Was noch das Alter läst / statt aller Güter ein.»[1]

Arnim:

«Der ist's, den du haben musst,
Weil der andern dreien keiner
Würdig deiner stolzen Lust.
Zage, schreie, lache oder weine,
Da die frische Jugend nicht,
Nicht der vollen Jahre Blume,
Nicht der Früchte herbstlich Licht
Tüchtig dir zum Eigentume,
So nimm, wofern du nicht willst ganz verloren sein,
Was noch das Alter lässt, statt aller Schönheit ein.»

«Stolze Lust» statt «wilde Lust». Die «wilde Lust» bei Gryphius meint, um es deutlich zu sagen, die «Sinnenbrunst», als die er im Grunde alle Liebe zu vergänglichen Dingen verurteilt. Dergleichen will Arnim nicht aufkommen lassen. Er braucht ein Adjektiv, das die Vorstellung von begeisternder Jugend weckt. — Auch das «blöde Angesicht» ist ersetzt. Der Mensch hat beim Anblick des Herbstes erklärt, er sei zwar reich an Schätzen, aber die Wangen seien «fast erblichen». An diesen wählerischen Tadel erinnert die Zeit bei Gryphius. Arnim zieht es vor, noch einmal den Reichtum des Herbstes zu erwähnen und spricht von «der Früchte herbstlichem Licht», womit er nun freilich die Jahreszeit in einem so holden Zauber zeigt, wie ihn der allem Irdischen gegenüber misstrauische Gryphius niemals beschwören könnte und wollte. So ist auch «Güter» nüchterner, sachlicher als das magische Wort «Schönheit», das Arnim am Ende noch einmal anbringt.

In dieselbe Richtung weisen die kleinen metrischen Aenderungen. «Blume», «Eigentume» satt «Blum» und «Eigentum» ist nachgiebiger, weicher, weiblicher, wie man im Hinblick auf die weibliche Endung und auf den weiblichen Zug der Romantik sagen möchte.

---

[1] Im Nachdruck W. Flemmings findet sich hier der Fehler: «Da frische Jugend nicht». In der Originalausgabe von 1663, die Arnim vorgelegen haben dürfte, steht die hier wiedergegebene, metrisch einzig mögliche Lesart.

Typisch barock erscheint uns die Zeile:

«Zage / schrey / lach' oder weine.»

Das «lach'» in der Senkung geht uns schwer ein. Es wirkt aber nicht als metrische Freiheit, viel eher peinlich regelhaft, wie etwa die Senkungen in dem Vers:

«Nichts schickt sich, dünkt mich, nichts bass.» (Opitz)

Ein starres metrisches Dogma behauptet sich jenseits alles natürlichen Sprechens, obgleich sich der Vers den barocken, auf Sprachgemässheit bedachten Vorschriften fügt. Doch Regeln wie die von Opitz und Buchner werden, wie sie buchstäblich gemeint sind, auch immer nur buchstäblich befolgt. Und nicht aus Mangel an Begabung, sondern weil es gerade so dem Geist des 17. Jahrhunderts entspricht, der alles Unmittelbare verschmäht und dem bewussten Machen nach objektiven Gesetzen den Vorzug gibt. Die äusserlich gültige Regel des Verses bedeutet das Gleiche wie die Vermittlung der Leidenschaft durch Reflexion, die angstvolle Sicherung des Bewusstseins gegen die Willkür der dumpfen Natur. Arnim lässt sich darauf nicht ein. Er bildet die Zeile:

«Zage, schreie, lache oder weine»,

einen gleichgültigen Vers, der eben recht ist, wenn er nicht auffällt.

An diesen Beispielen sei es genug. Es wäre übertrieben, zu sagen, sie liessen sich beliebig vermehren. So häufig sind Zitate, und zumal entstellte Zitate doch nicht. Auch wenn ein Dichter noch falsch zitiert, liest man in kritischen Ausgaben häufig wieder den bereinigten Text. Die gewissenhaften Herausgeber leisten uns damit keinen willkommenen Dienst. Wir wollen indes auch nicht zu weit gehen. Denn schliesslich sind es doch mehr nur Proben aufs Exempel, die hier gelingen. Man muss schon manches von Brentano, Goethe, Arnim und Gryphius wissen, um mit Zitaten umgehen zu können. Dann freilich, wenn wir bereits im Bild sind, einiges aber noch undeutlich bleibt, verfolgen wir mit Spannung den Versuch, den die Geschichte selber anstellt, und freuen uns der Möglichkeit, exakt reden zu können, wo sonst oft nur das unsagbare Gefühl spricht.

UN POEME DE MILOSZ

Par André Tanner

H.

Le jardin descend vers la mer. Jardin pauvre, jardin sans
fleurs, jardin
Aveugle. De son banc, une vieille vêtue
De deuil lustré, jauni avec le souvenir et le portrait,
Regarde s'effacer les navires du temps. L'ortie, dans le
grand vide

De deux heures, velue et noire de soif, veille.
Comme du fond du cœur du plus perdu des jours, l'oiseau
De la contrée sourde pépie dans le buisson de cendre.
C'est la terrible paix des hommes sans amour. Et moi,

Moi je suis là aussi, car ceci est mon ombre; et dans la triste
et basse
Chaleur elle a laissé retomber sa tête vide sur
Le sein de la lumière; mais
Moi, corps et esprit, je suis comme l'amarre

Prête à rompre. Qu'est-ce donc qui vibre ainsi en moi,
Mais qu'est-ce donc qui vibre ainsi et geint je ne sais où
En moi, comme la corde autour du cabestan
Des voiliers en partance? Mère

Trop sage, éternité, ah laissez-moi vivre mon jour!
Et ne m'appelez plus Lémuel; car là-bas
Dans une nuit de soleil, les paresseuses
Hèlent, les îles de jeunesse chantantes et voilées! Le doux

Lourd murmure de deuil des guêpes de midi
Vole bas sur le vin et il y a de la folie
Dans le regard de la rosée sur les collines mes chères
Ombreuses. Dans l'obscurité religieuse les ronces

Ont saisi le sommeil par ses cheveux de fille. Jaune dans
l'ombre
L'eau respire mal sous le ciel lourd et bas des myosotis.
Cet autre souffre aussi, blessé comme le roi
Du monde, au côté; et de sa blessure d'arbre

S'écoule le plus pur désaltérant du cœur.
Et il y a l'oiseau de cristal qui dit mlî d'une gorge douce
Dans le vieux jasmin somnambule de l'enfance.
J'entrerai là en soulevant doucement l'arc-en-ciel

Et j'irai droit à l'arbre où l'épouse éternelle
Attend dans les vapeurs de la patrie. Et dans les feux du
temps apparaîtront
Les archipels soudains, les galères sonnantes —
Paix, paix. Tout cela n'est plus. Tout cela n'est plus ici,
mon fils Lémuel.

Les voix que tu entends ne viennent plus des choses.
Celle qui a longtemps vécu en toi obscure
T'appelle du jardin sur la montagne! Du royaume
De l'autre soleil! Et ici, c'est la sage quarantième

Année, Lémuel.
Le temps pauvre et long.
Une eau chaude et grise.
Un jardin brûlé.

L'œuvre de ce poète [1], qui compte parmi les plus grands d'aujourd'hui, est encore peu connu. Pourtant, par l'exceptionnelle densité de son mystère, elle sollicite, plus qu'une autre, une lente et minutieuse étude, une amoureuse attention. Il ne saurait s'agir d'élucider ce mystère, puisque le propre du mystère authentique est de ne pouvoir l'être. Il importe simplement de rendre plus apparente à l'intelligence la loi qui le régit. Cette loi échappe aux déterminations d'une

[1] Sur l'homme cf. A. Godoy: *Milosz, le poète de l'Arnom,* Egloff édit

raison ou d'une convention extérieures. Elle est inhérente à l'essence la plus pure de l'œuvre; elle en commande aussi la technique jusqu'en ces moindres détails.

On peut distinguer, en gros, deux sortes de techniques: une technique «régulière», qui soumet la matière aux «règles» fixes d'une forme préconçue (structure du mètre ou de la strophe); et une technique libre, où c'est la forme qui doit se plier aux nécessités internes de la substance poétique. La première est devenue, aujourd'hui, l'instrument de prédilection des poètes sceptiques; la seconde sert les fins de ceux que je voudrais appeler, d'un terme très général, les «Affirmateurs». Valéry a expliqué, dans son «Amateur de poèmes» la position des premiers: «Si je regarde tout à coup ma véritable pensée, écrit-il, je ne me console pas de devoir subir cette parole intérieure sans personne et sans origine; ces figures éphémères; et cette infinité d'entreprises interrompues par leur propre facilité, qui se transforment l'une dans l'autre, sans que rien ne change avec elles. Incohérente sans le paraître, nulle instantanément comme elle est spontanée, la *pensée,* par *sa nature, manque de style.*» Et plus loin: «Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée . . .» Et enfin: «Cette mesure qui me transporte et que je colore me garde du vrai et du faux. Ni le *doute ne me divise,* ni la *raison ne me travaille.*» Et la conclusion: «C'est un art de profond sceptique que la poésie savante.»[1]

Mais, celui pour qui cette «parole intérieure» a «une personne et une origine», — et c'est Anima — se gardera bien bien de lui imposer une loi étrangère. Il ne peut que l'écouter: «Il a entendu Anima qui chantait toute seule, derrière une porte fermée: une curieuse chanson, quelque chose qu'il (Animus) ne connaissait pas, pas moyen de trouver les notes ou les paroles, ou la clef; une étrange et merveilleuse chanson.»[2] La parabole d'Animus et d'Anima peut servir à fonder la technique libre des poètes affirmateurs. Sa loi est celle du chant d'Anima. Mais Animus ne comprend pas. Il ne comprend toujours pas.

---

[1] *Variété I,* p. 67. [2] Claudel, *Positions et propositions,* p. 55.

Dans la poésie des sceptiques, quelles que soient les difficultés, on en peut toujours référer au «canon» classique. Chez les «Affirmateurs», pas. Et c'est peut-être ce qui explique qu'à «obscurité» égale, les sceptiques conquièrent plus facilement «les élites si puérilement sceptiques de notre temps» comme dit Milosz.

Fait curieux: à l'origine, c'est au contraire la technique régulière, le «carmen» ou langage rituel issu des sanctuaires qui sert à la poésie religieuse; les sceptiques s'en dégagent pour penser librement, ou narrer les faits du monde physique, par le moyen du «carmen solutum», du charme rompu, de ce qui s'appellera plus tard la prose.

Si l'inverse se produit aujourd'hui, ne serait-ce pas que le langage de la vérité — et de cette vérité poétique qui s'appelle la beauté — que le langage serait devenu plus individuel?

Les plus beaux vers de Milosz ressortissent à la technique libre des «Affirmateurs», et sa poésie la plus haute finit par s'exprimer, tout «charme» [1] rompu, en prose. Il n'en faut donc pas juger par rapport à quelque norme préconçue. Mais si l'on tente de s'installer d'un coup au centre de cette Affirmation, l'on découvrira avec quelle scrupuleuse et admirable exactitude le verbe en épouse ici les moindres inflexions. Deux opérations s'imposent donc:

1. situer le poème dans l'ensemble de l'œuvre; ou mieux: découvrir la forme particulière — et partielle — donnée là à l'Affirmation essentielle;
2. trouver, en les rapprochant ou les opposant entre elles, le sens et la valeur, que prennent, chez Milosz, tel mot, telle image, tel tour de style.

Le poème qu'on a sous les yeux se rattache à ce qu'on peut appeler les poèmes de la *quarantième année*.

Nul n'a ressenti, avec une conscience plus aiguë et plus tragique que Milosz, le sens et la portée de ce tournant pour les artistes contemporains.

L'enfant vit dans la «nature première», c'est-à-dire, selon Milosz, «une nature toute pénétrée d'amour et de spiritua-

[1] Charme au sens d'incantation «magique».

lité.» Il en sort peu à peu; le monde, progressivement se vide «d'amour et de spiritualité». Il cesse donc d'être poétique, au sens vrai du mot. La plupart des hommes s'en accommodent, mais non le poète. D'où ce lieu commun de toute poésie: le regret des paradis perdus de l'enfance. Il est, chez Milosz, tout baigné de l'atmosphère lithuanienne, d'une murmurante et nostalgique beauté. L'intensité, l'accent unique de ce thème tient sans doute à l'homme, mais aussi à l'époque.

Cette «nature première», prolongée jadis par la culture et la tradition, nous la quittons aujourd'hui plus tôt que dans le passé. Un hindou de la grande époque y vivait peut-être jusqu'au delà de la cinquantaine (d'où la maturité singulière de sa culture). Pour un Grec de trente-cinq à quarante ans, les formes du monde extérieur sont encore «naturellement» animées par l'esprit. Aujourd'hui que l'apparition des sciences naturelles et la culture de l'intellect nous ont coupés du monde, la «nature première» meurt plus tôt encore. Bien des créateurs s'arrêtent avant la trentaine. Ils ne s'arrêtent pas nécessairement de produire. Ils cessent d'évoluer. Ils multiplient leurs connaissances, ils raffinent sur leurs moyens d'expression. Mais la vraie maturité ne vient pas. Bien des produits de notre culture témoignent d'un degré de maturité inférieur à trente ans (chiffre approximatif et symbolique, bien entendu). L'humanité vieillit, l'homme rajeunit, je veux dire: est abandonné plus jeune à lui-même.

Le créateur se trouve dans la nécessité, plus précoce et plus urgente aujourd'hui, de ranimer en lui la source d'une spiritualité que la nature lui refuse. L'extrême difficulté, la nouveauté de ce problème, ne seraient-elles pas la raison commune (l'une des raisons au moins) et de la stérilité (relative) de tant d'artistes contemporains, et de tant de piétinements, d'arrêts. Car ni l'intelligence (Valéry, Picasso) ni l'instinct (Stravinsky, Jammes) ne suffisent à franchir le seuil. «L'esprit» seul y parvient. Je m'abstiens, à dessein, de définir. Je préfère, pour le moment, des exemples. En musique: Gabriel Fauré, qui n'a cessé de se transformer jusqu'à soixante-dix-neuf ans. En poésie: Milosz. (Il y en a quelques autres.)

C'est dans une conscience très individuelle de ce problème

général que se situe le poème intitulé H. D'où son caractère et sa portée.

On y distingue nettement trois «lieux»:

1. Le «lieu» extérieur, actuel, défini dans l'espace et le temps, le lieu de la quarantième année. Tous les termes qui le caractérisent sont significatifs de cette «nature seconde» privée d'amour et de spiritualité, souillée par l'endurcissement du cœur de l'homme. C'est un jardin *pauvre* (privé des richesses de l'esprit), un jardin sans fleurs, un jardin *aveugle,* parce qu'on n'y peut voir le réel. Et c'est aussi, pour une raison analogue, une contrée *sourde.* Celle qui l'habite est

une vieille vêtue
De deuil lustré

le deuil des paradis perdus, dont il ne reste que

le souvenir et le portrait.

car le temps a marché:

le temps *pauvre* et long

pauvre comme le jardin lui-même. Et pour suggérer la notion du temps qui s'écoule, Milosz qui ne cesse de méditer sur le Mouvement, l'Espace, la Matière et le Temps, Milosz a recours à l'image d'un mouvement dans l'espace: celui du bateau qui s'éloigne. Dans notre poème:

Regarde s'effacer les navires du temps. [1]

Et plus loin:

Et dans les feux du temps apparaîtront . . . les galères sonnantes.

Cette image, et celle, voisine d'île, d'archipel, le hante. Voici un passage *d'Ars magna* où elles sont élevées à leur plus intense pouvoir de signe:

«Mon enfant, mon enfant, n'as-tu jamais entendu résonner en toi l'heure parfaite de l'univers? Ecoute, j'évoque de jours très anciens; la matière, l'espace et le temps étaient encore comme les *îles* éparses d'une mer mesurée, toutes les *galères*

[1] cf. Victor Hugo, dans *«Pente de la rêverie»*:

Oh! Cette double mer du temps et de l'espace
Où le navire humain toujours passe et repasse.

d'or du firmament étaient encore à l'ancre dans l'antique port de l'immobilité.»

En outre, l'heure choisie, deux heures, est celle du maximum de lumière physique, celle donc où le monde est le plus vide de son contenu spirituel. Car, pour Milosz, la connaissance de l'esprit est illumination nocturne:

l'heure ensoleillée des nuits du Divin

dira-t-il dans le *Cantique de la Connaissance.*

Aussi la paix qui règne dans ce monde pauvre, vide, brûlé, où l'ortie même a soif, ne peut-elle être que

la terrible paix des hommes sans amour.

Pour saisir la valeur émotive du mot *ortie,* rapprochons deux passages du poème des *Terrains vagues:*

Je vivais dans la dissipation
La plus amère; mais le cœur de la terre m'attirait
Déjà; et je savais qu'il bat non sous la roseraie
Choyée, mais là où *croît ma sœur ortie, obscure, délaissée.*

Et, à la fin du même poème:

que les tristes terrestres
Se ressouviennent, me reconnaissent, me saluent: le chardon et *la haute Ortie,* et l'ennemie d'enfance belladone.
Eux, ils savent, savent.

«Ma sœur ortie», reconnue telle par l'humilité ardente du poète, qui a souffert, lui aussi, l'obscurité et l'abandon. Elle sait son secret, et c'est en elle que «bat le cœur de la terre». C'est pourquoi sans doute elle veille, dans le grand vide, et la torpeur de deux heures, telle la conscience la plus secrète du poète; et la soif qui la rend noire, est parente peut-être, de celle qui le tourmente.

Car, dans le monde désolé de la quarantième année, sa présence — physique seulement — n'est signifiée que par son ombre. Son esprit l'entraîne et l'on retrouve ici, avec un sens différent, l'image du bateau:

Des voiliers en partance

Car il s'agit d'échapper au temps, au moment présent de la quarantième année, mais aussi à l'éternité — ce n'est pas l'heure encore — pour

vivre mon jour
le jour rêvé de l'enfance heureuse.

Cette éternité est une *mère,* parce que le poète sait qu'il en est issu, il s'en dira plus loin le fils. Et Lémuel est sans doute le nom de son principe immortel, le nom qu'il porte pour l'éternité, non pour le temps:

Et ne m'appelez plus Lémuel

Mais plus tard, quand s'effacent les paradis éphémères, la voix l'appelle de nouveau de son vrai nom:

mon fils Lémuel.

Pour l'instant, échappé au jardin pauvre de la quarantième année, il cherche un refuge au paradis de l'enfance, qui est le second «lieu» du poème.

2. Ce paradis de l'enfance, il le trouve «dans une nuit de soleil».

N'est-ce pas comme une préfiguration «magique» de la future

Heure ensoleillée des nuits du Divin.

Magique, c'est-à-dire, obtenue par une diminution de la conscience, tandis que la connaissance chantée par Milosz est celle, au contraire, d'une conscience exaltée par la méditation et la prière. Magique, et précaire comme une ivresse dont il faudra bien se réveiller. Le charme étrange et enivrant est le caractère commun à toutes les images qui se succèdent dans cette partie du poème. Elles suggèrent une lente remontée, à contre-sens du temps, de la quarantième année à l'enfance, et de la nature seconde à la nature première. Cela commence et cela finit par l'image de *l'île;* vision *voilée* d'abord, et *chantante,* pour devenir enfin apparition soudaine, éclatante:

les archipels soudains, les galères sonnantes.

On part au ras de la quarantième année, et l'atmosphère est chargée encore de deuil; le rythme conserve la lenteur

amère des termes juxtaposés, des adjectifs accouplés par deux, alourdis encore d'allitérations:

Le doux
Lourd murmure de deuil des guêpes de midi

C'est le même poids, la même aridité, qu'au début:

Jardin pauvre, jardin sans fleurs, jardin
Aveugle.

Dans les deux cas, l'enjambement, plus expressif qu'une dissonance, sépare violemment l'adjectif du nom, ou l'adjectif de l'adjectif.

Les mêmes effets se reproduisent à la fin, à la «reprise» du thème.

Et ici, c'est la sage quarantième
Année, Lémuel.
Le temps pauvre et long.
Une eau chaude et grise.
Un jardin brûlé.

C'est le rythme et le chant de la quarantième année. Mais l'atmosphère change. Le vers

Dans le regard de la rosée sur les collines, mes chères
Ombreuses

pourrait appartenir au limpide *Cantique du printemps*, mais la «folie» témoigne de l'innocence perdue, et de l'état tout autre où nous sommes. «Folie», «Somnambule», «vapeurs», ces mots définissent avec précision la nature de la présente évocation. L'image qui suit a cette étrangeté propre à la poésie de Milosz:

Dans l'obscurité religieuse les ronces
Ont saisi le sommeil par ses cheveux de fille.

Un état plus ancien de cette vision nous fera sentir le travail poétique accompli. Dans son roman *L'amoureuse initiation*, il décrivait ainsi le sommeil de l'héroïne: «Egarée au pays du songe, enlacée par les hautes herbes du silence, étrangère, perdue, presque morte . . . Terrible, terrible est le visage du sommeil!» L'expression du poème a gagné en intensité: le silence est devenu l'obscurité religieuse, et la dormeuse est

devenue le sommeil lui-même, figure généralisée de la dormeuse: «par ses cheveux de fille».

Comme tous les poètes doués d'une fatalité puissante, Milosz est habité de quelques images, qui se répètent, évoluent, se métamorphosent sans cesse pour trouver presque toutes, aux pages admirables d'*Ars Magna,* leur éclat définitif. «L'eau respire mal» s'apparente ainsi aux «baies qui respirent dans l'ombre» du *Cantique du Printemps.*

A travers l'oppression et la douleur communes à l'arbre et à l'homme, la pureté commence à poindre:

> le plus pur désaltérant du cœur

où la juxtaposition des deux adjectifs trahit aussitôt l'accent miloszien. Et voici s'ouvrir la «nature première» que Milosz lui-même avait en effet retrouvée, en partie, dans l'émouvant commerce qu'il entretenait avec ses oiseaux de Fontainebleau. L'impression essentielle du cristal s'est étendue, du chant de l'oiseau à l'oiseau tout entier, de même que la qualité du poète, du sujet: somnambule, s'élargit à son objet, le jasmin. Et c'est ainsi que naissent ces deux très beaux vers:

> Et il y a l'oiseau de cristal qui dit mlî d'une gorge douce
> Dans le vieux jasmin somnambule de l'enfance.

témoins d'un monde où sujet et objet sont encore confondus Et comment mieux rejoindre cette «nature première» qu'en

> soulevant doucement l'arc-en-ciel

ce symbole antique de l'union de l'homme et du divin?

Mais le monde suprasensible apparaît d'abord d'une façon confuse, derrière un *voile,* ou des *vapeurs:*

> . . . dans les vapeurs de la patrie

Ces termes apparaissent partout, chez Milosz, où il s'agit de peindre l'accès à un plan nouveau de la conscience. Dans le *Cantique du Printemps,* l'on y trouve une première allusion, dans une image purement sensible:

> La montagne est une île au milieu des *vapeurs.*

Nous y reviendrons tout à l'heure.

Dans la *Symphonie inachevée,* le pays de l'enfance est

L'archipel séduisant et l'île du Milieu
La *vaporeuse,* la pure, qui disparut jadis
Avec le tombeau de corail de ma jeunesse.

C'est un sens tout voisin qu'avait, dans notre poème, le mot *voilé:*

les îles de jeunesse chantantes et *voilées!*

Et l'on retrouve, dans *Nihumin*

Entrons dans les *vapeurs* de la Montagne

Dans *Talita Cumi:*

Et la clef de soleil est sous ma main, qui ouvre les Réels miroitants d'un *brouillard* de vie.

Mais c'est, comme presque toujours, dans *Ars Magna,* que l'image est portée à son plus haut point d'intensité et de signifiance. Faisant le récit de la vision dont il fut favorisé, Milosz écrit:

«Je constatai tout d'abord qu'un pouvoir, jusqu'à ce jour-là inconnu, de m'élever librement à travers l'espace m'était accordé; et l'instant d'après je me trouvais près du sommet d'une puissante montagne enveloppée de *brumes bleuâtres,* d'une ténuité et d'une douceur indicibles.»

Et, un peu plus bas:

«Au souvenir très vivant de ce *changement d'état* survenu en pleine vie physique et conscience mentale absolue, se mêle l'obscur sentiment que ma préparation morale ne répondait pas encore à l'importance du phénomène, et que le beau soleil de Sheba n'était lui-même qu'un *voile,* un dernier *voile* peut-être, que mon indignité n'osa point soulever.»

Ce monde transcendant évoqué est la «patrie» du poète, un peu comme l'éternité est une «mère». Et quand elle apparaît enfin dans la clarté:

dans les feux du temps

cette clarté visible s'accompagne de l'éclat du son:

les galères sonnantes.

Toujours chez Milosz, la Musique — et l'image musicale — est la compagne, le guide secret vers «l'autre pays». Dès *L'amoureuse initiation*, quand Pinamonte a rencontré Annalena, il s'écrie:

«Mon regard plongea dans les grands yeux voilés; je me laissai *bercer par la pure et tiède voix;* je perdis la notion des choses. J'étais loin, loin de la vie et de moi-même. Je me trouvais au milieu d'un vieux jardin clos, malade d'un *vaporeux* vertige de fleurs sauvages. Le soir tombait. Une vierge, dans l'éloignement, *chantait, chantait* pour moi seul, le cantique de la vie accomplie.»

On ne s'étonnera donc pas de trouver associée l'idée de *musique* et celle de *vapeur,* comme encore dans le même livre:

«Alors un encens miroitant de mélodies se répandait par toute la chambre, *un éther assoupissant* de musiques, une haleine de tous les rires de désenchantement et de mépris, une *vapeur* de tous les soupirs de tristesse et d'amour. . .»

On voit très nettement ici que la musique est la compagne des évocations «magiques», à demi conscientes: un éther assoupissant etc.

C'est pour la même raison que les «îles de jeunesse» de notre poème sont à la fois «chantantes et voilées», et qu'elles s'appellent dans *Insomnie* à la fois l'«Ile des *Harpes*» et le «Château *Dormant*». Et c'est une même ivresse, sensuelle et magique, qu'exprime le mot «tonnant» — très voisin de notre sonnant — dans cette phrase de *L'amoureuse initiation:*

«. . . rien ne vaut la chair frémissante qui se dresse, fleur de Saana, grand aloès *tonnant,* vers l'aimant mystique du soleil . . .»

Mais la musique s'associe aussi, chez lui, à la connaissance non «magique», mais consciente du réel transcendant. Ce sont alors ces voix

qui ne viennent plus des choses

ou, plus nettement encore, dans *Talita Cumi:*

. . . et lorsque sera enfin passée

La nuit sans fleurs et sans miroirs et *sans harpes* de cette vie, *un chant* Vengeur, *un chant* de toutes les aurores de l'enfance

Se brisera en nous ainsi que le cristal immense du matin
Au cri des Ailés, dans la vallée de rosée.

et dans le *Psaume du Roi de Beauté:*

Des îles de la Séparation, de l'empire des profondeurs, entends monter la *voix des harpes* de soleil.

Et enfin, dans *Ars Magna:*

«Hélas! la vision éternelle et très courte s'évanouit; je me retrouvai dans mon insupportable logis; mais des ailes puissantes, ou plus exactement, des élytres invisibles mais que je devinais immenses m'éventaient avec un adorable bruissement, et des chuchotements pleins de fraternelle compassion et entrecoupés de *sons de luth* étranges m'interrogaient dans un langage inconnu.»

D'autre part, puisque le poème obéit à l'impulsion d'une quête du paradis perdu, serait-il imprudent de voir dans *l'arbre,* dont il est ici question, une fugitive allusion, à peine consciente peut-être, à l'Arbre de Vie, de la vie première et maternellement protectrice? Je ne puis m'empêcher d'évoquer ici un autre poème: *La jeune fille nue,* où Francis Jammes chante aussi, à sa manière, cette quête de l'innocence perdue. Le poète, conduit par la «petite vieille» traverse une forêt enchantée, et parvient à l'arbre, où l'attend, dans l'absolue pureté d'une enfance qui dure, la bûcheronne nue.

Tu es l'âme et la chair nue

lui dit le poète.

Tu es la vérité
Dont le parfum limpide a fleuri sur ma lèvre.
Quel est ce rêve pur que je vais vivre?

La petite vieille, au poète qui se réveille:

Un rêve.

Ce mouvement de retour vers les paradis de rêve me semble la préfiguration du mouvement même de la poésie de Jammes.

Si je le rappelle ici, c'est pour mieux marquer la différence, et le mouvement propre de celle de Milosz. Le rêve, n'est, chez lui, qu'un premier état de sa quête du réel. Il ne saurait s'en contenter. Il sait trop que tout retour en arrière est vain, que les paradis perdus le sont pour toujours. Mais il sait aussi qu'il est un but plus noble à l'effort des poètes. Et voici le moment, émouvant entre tous pour qui a compris ce drame de la quarantième année, le moment où le poète repousse définitivement la tentation du retour «magique» en arrière:

Paix, paix. Tout cela n'est plus. Tout cela n'est plus ici, mon fils Lémuel.

Car Lémuel n'est pas l'enfant du mirage, mais le fils de l'être et de l'éternité. C'est l'instant crucial où Milosz se détourne résolument d'un «passé malade de charme» pour s'élancer dans l'inconnu, vers le solitaire avenir. Et aussitôt, dans la conscience du poète en général, et très nettement dans notre poème en particulier, les images enchanteresses s'éteignent. Il n'y a d'abord, dans le vide et le rien, que des voix. Mais

Les voix que tu entends ne viennent plus des choses.

Les *images,* elles, venaient des choses. Car l'image relie au monde extérieur, la voix nous ramène à l'intérieur. D'un côté donc l'extérieur, le passé et *l'image,* de l'autre, l'intérieur, l'avenir, la *voix.* Cette voix est:

Celle qui a longtemps vécu en toi obscure.

Il écrivait déjà, dans la *Symphonie inachevée:*

C'est le troisième jour

qui est le jour de la résurrection. Et c'est bien d'une résurrection qu'il s'agit ici. Résurrection d'un principe transcendant, endormi au fond du cœur de l'homme:

Et je tressaillis, car la voix
Me venait de mon cœur. Elle était la voix de ma vie.

Elle se définit elle-même, cette voix:

Ta mort au pays de la mort, ta vie au pays de la vie.

C'est bien la voix, en l'homme, de l'être immortel. Elle appelle Lémuel vers ce qu'on pourrait appeler

3. le troisième «lieu» du poème: le jardin sur la montagne, le royaume de l'autre soleil.

L'image de la *montagne* est, chez Milosz, curieusement parente de celle de l'île. Le Cantique du printemps les associait d'une manière significative:

> La *montagne* est une *île* au milieu des *vapeurs.*

La montagne et l'île ont quelque chose de commun pour l'esprit de Milosz: elles sont toutes deux *ce qui émerge* de la mer du Temps et de l'Espace, et permet une vue plus haute:

> O berger de montagne! Heureux qui contemple la vie d'un lieu élevé. Des purs sommets, l'œil ne découvre qu'harmonie *(Méphiboseth).*

Et c'est pourquoi elles sont baignées, l'une et l'autre, des «vapeurs» qui voilent les figures du monde suprasensible. Leur différence, c'est que l'île émerge dans le passé, qu'elle porte le paradis perdu, tandis que la montagne émerge dans l'avenir, au pays de la connaissance. Dans *Nihumin,* qui reprend et approfondit le thème de H, cela paraît plus clairement encore:

> Entrons dans les profondes vapeurs de la Montagne
> Qui prend son essor et s'élève
> Avec le confiant qui la gravit,
> Jusqu'à la nuée longue, jusqu'à la couleur-mère,
> La blancheur bleue, l'annonciation de l'or.

La montagne reparaît dans la vision d'*Ars magna* et, dans une note exégétique de l'ultime poème des Arcanes, à propos du verset I:

«Comme la montagne m'emportait dans son vol, tout à coup je vis s'ouvrir devant moi sur l'autre espace la porte d'or de la Mémoire, l'issue du labyrinthe.»

Milosz s'explique lui-même:

«L'ascension effectuée par l'auteur le 14 décembre 1914 occupe une large place dans l'«Epitre à Storge». La montagne

qui en a été le théâtre est le lieu réel, absolu, des montagnes terrestres célébrées par les principales religions. Ce n'est ni en souvenir des cavernes paléolithiques, ni dans un but de sécurité, encore moins dans une intention enfantine de les rapprocher du ciel que les anciens sages ont construit leurs sanctuaires sur les montagnes et les hauts plateaux. Les monts Nisir, Ararat et Himavat des trois déluges babylonien, hébreu et hindou ne sont pas de simples points d'amarrage, mais des correspondances physiques de la sainte montagne dont la cime dorée domine les tempêtes spirituelles. Cet Horeb idéal, qui a vu disparaître une quantité de galaxies et qui survivra aux millions de voies lactées actuelles, cet Horeb indestructible est le point culminant de la méditation religieuse. C'est *lieu visible de l'illumination et de la révélation.* C'est là que s'ouvre, sur «l'autre espace» la porte d'or de la mémoire secrète. C'est là qu'apparaît à l'épopte le Fiat, le mouvement premier, la lumière spirituelle incréée. En retournant à la sphère du phénoménisme physique, le voyant emporte dans son sang de Minos régénéré pour neuf ans l'image du mont sacré. Dorénavant, il *la chérira et vénérera dans ses correspondances terrestres;* elle lui sera aussi Mont des Oliviers et Calvaire.»

Ce dernier passage pourrait faire croire que l'image est, chez Milosz, un symbole, voire une allégorie. Il n'en est rien. Je crois avoir suffisamment montré, en suivant les métamorphoses d'une même image à travers l'œuvre entier, que les images ont ici une vie propre, organique. A leur première apparition, elles émanent — comme celle de la montagne au *Cantique du printemps* — purement du monde sensible. Seule une oreille avertie par la pratique des derniers poèmes y perçoit, comme une très lointaine, très secrète résonance, l'annonce d'une valeur qui ne serait pas uniquement du domaine des sens. Le suprasensible y est encore ensorcelé; d'où leur caractère de beauté «magique». Mais, à mesure que le poète s'élève, et principalement à partir du moment où il se détourne du mirage des choses pour tendre l'oreille à cette voix qui est celle de «sa vie au pays de la vie», on sent à l'appel de cette voix, monter lentement, du fond de la conscience, le *complément idéel de l'image* sensible. Le poète peut alors

«désensorceler» l'élément suprasensible captif de la forme sensible et atteindre à cette beauté nouvelle, pure de toute «magie», où forme, son et sens se correspondent exactement, dans l'éclat mystérieux de l'intelligible. Alors, pour ce gœthéen français, la poésie pourra devenir, comme pour son maître «une manifestation des lois secrètes de la nature, qui, sans elle, nous seraient demeurées éternellement cachées». Et les mots cités plus haut:

«il la chérira et vénérera dans ses correspondances terrestres»

sont manifestement parents du fameux *Chorus mysticus:*

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis.

Mais cette «correspondance» est toujours née, chez Milosz, de l'expérience, de la vision personnelle. Il ne saurait donc s'agir, dans le choix de certaines images, d'emprunts tout extérieurs aux grandes traditions religieuses, mais bien d'une découverte nouvelle. Ainsi les termes de

nuit de soleil
royaume de l'autre soleil
l'enseignement de l'heure ensoleillée des nuits du Divin

font allusion au «soleil de minuit» des époptes d'Eleusis, ou à ce soleil spirituel dont les premiers initiés chrétiens fêtaient la naissance quand le soleil physique est, au 25 décembre, le plus bas sur l'horizon de la terre. Cela ne fait aucun doute, mais leur configuration, leur rythme, leur accent, la matière dont ils sont pris dans la substance vive de l'œuvre témoigne de l'absolu propriété qu'en a leur auteur.

Une poésie aussi haute ne saurait se réaliser d'un coup. L'on ne s'étonnera donc pas que dans H, qui est le poème de la «conversion» — on voit dans quel sens il faut prendre le mot — elle soit annoncée seulement. Elle n'est encore qu'une voix, qu'un appel. Milosz y a prodigieusement répondu dans toute sa poésie des dernières années. Pour l'instant, le poème, comme épuisé par l'effort surhumain qu'il exprime, retombe, avec le rythme lourd de l'attente amère, au jardin brûlé de la quarantième année.

Il reste un point particulièrement délicat: le titre H, que j'ai réservé jusqu'ici parce que, trouvé peut-être après l'achèvement du poème, il n'impose avec évidence sa justesse qu'à l'esprit qui conçoit le sens de l'ensemble. Il est étroitement lié au mystère même du langage, que Milosz, linguiste éminent, semble avoir longuement médité, mais dont il n'a que fort brièvement parlé: «Je ne dirai de l'arcane du langage, affirme-t-il, que ce que l'infamie et la démence de ce temps me permettent de révéler.» Mais ce peu qu'il en dit est essentiel pour l'intelligence de son œuvre, car il s'adresse

«A ceux que la prière a conduits à la méditation sur l'origine du langage.

Les autres, les valeurs de douleur et de joie, de science et d'amour, n'entendront rien à ces choses.

Pour les entendre, il est nécessaire de connaître les objets désignés par certains mots essentiels

Tels que pain, sel, soleil, terre, eau, lumière, ténèbres, ainsi que par tous les noms de métaux.

Car ces noms ne sont ni les frères, ni les fils, mais bien les pères des objets sensibles.

Avec ces objets et le prince de leur substance, ils ont été précipités du monde immobile des archétypes dans l'abîme de tourmente du temps.

L'esprit seul des choses a un nom. Leur substance est innomée.

Le pouvoir de nommer des objets sensibles absolument impénétrables à l'être spirituel

Nous vient de la connaissance des *archétypes qui, étant de la nature de notre esprit* sont comme lui situés dans la conscience de l'œuf solaire.»

Il est donc évident que les noms ne sont pas le fruit d'une convention arbitraire, mais qu'ils sont *justes,* c'est-à-dire qu'ils correspondent exactement à l'idée ou archétype de l'objet, qui vit dans notre esprit comme dans cet objet même.

Si l'idée de l'objet vit et vibre dans la substance du mot, la lettre elle-même, ou plus exactement le son, exprime déjà un archétype élémentaire. La présence d'une lettre isolée au titre de notre poème fait présumer que Milosz a bien tiré cette

conclusion de son principe. Or, on sait que les voyelles sont la vibration tout intérieure de l'âme humaine, tandis que les consonnes correspondent plutôt aux formes du monde extérieur. Quant à la lettre H, elle n'est à proprement parler ni une voyelle, ni une consonne. Elle est entre deux. Elle est le signe du souffle, de la respiration qui relie l'extérieur et l'intérieur; de l'inspiration aussi, dont le souffle émane d'abord des choses, pour se transmuer, dans le cœur de l'homme en cette voix qui ne vient plus des choses. Milosz est le poète de cette secrète alchimie:

«Tout à coup je sens l'univers s'engouffrer en moi comme aspiré par le vide de tous ces jours.»[1]

Et dans *Nihumin:*

J'ai vu, dans un *grand vent d'influx*, l'éllipse du sabbat
Prendre feu et dorer ma naissance sans cri.

Ces deux citations offrent, je crois, une sorte d'équivalent miloszien de la lettre H. Dès lors, sa justesse pour annoncer le poème devient évidente: le tournant de la quarantième année est le point où le souffle extérieur de l'ancienne «poésie de la nature» *s'engouffre* dans l'homme pour renaître sous une forme tout intérieure, et animer dans «un grand vent d'influx» une poésie nouvelle et plus haute.

Qu'on me permette de résumer, sous forme de schéma, l'essentiel de cette étude:

PASSÉ INTÉRIEUR	H	AVENIR EXTÉRIEUR
Ile		Montagne
Paradis perdu.		«Paradis» à conquérir
Evocation «magique»		Connaissance consciente
Image		Voix

TOURNANT DE LA
QUARANTIÈME ANNÉE

[1] *Talita Cumi.*

Ainsi disposé, ce graphique évoque irrésistiblement le symbolisme du zodiaque. Et ce n'est sûrement pas s'écarter de l'esprit de Milosz que vouloir déchiffrer, dans le langage étincelant des étoiles, le signe indubitable au ciel, du drame qu'il vécut sur la terre. Au seuil de la quarantième année, Mercure, l'astre de la conscience, vient de pénétrer au Cancer, signe de l'Enfance, du Passé, le dernier dont les eaux, maternellement enveloppantes, ont encore leur source dans la «nature première». Il s'oppose en même temps à Jupiter, placé au Capricorne, expression céleste du Vide, du Rien, et de la Nuit qui précède l'aube de l'Esprit. L'opposition, c'est le drame, Jupiter annonce la synthèse. Tandis que la Lune, traversant les Gémeaux, éveille la constellation essentielle de Milosz: Soleil, Mercure et Vénus conjoints dans le signe de l'imagination poétique, et lui permet de manifester, par la beauté des Formes, son Sens spirituel: l'union, chez cet esprit solaire, de l'Etre, de l'Intelligence et de l'Amour.

DAS «REINE THEATER» RACINE'S

Von Ruth Schmid

Der beherrschende Eindruck, den Racine's Theater auf den Zuschauer macht, ist der einer vollendeten Einheitlichkeit. Die Welt ist zum Theater geworden. Wenn je von «théâtre pur» gesprochen werden dürfte, dann angesichts dieses Dichters. Wie diese Verwandlung des Lebens ins Theater sich vollzieht — und wie sie sich nicht vollzieht — das möchte hier wenigstens in den Grundzügen aufgezeigt werden.[1]

Was geschieht auf der tragischen Bühne Frankreichs im 17. Jahrhundert? Personen in reichen Gewändern treten, aus ferner Zeit kommend, in einen erhöhten, begrenzten Raum, den Bühnenraum. Sie nähern sich, sie weichen zurück. Sie sprechen, sie schweigen. Sie schauen sich an, sie wenden ihre Blicke voneinander. Sie bewegen sich mannigfaltig, sie kommen zur Ruhe, sie verharren darin. Sie unterstützen mit sparsamen Gebärden das Wort. Sie bleiben auf der Bühne, sie fliehen sie, sie suchen sie wieder auf. Sie treten ab nach begrenzter Zeit.

Auf diese elementare Weise darf man von Racine's Theater sprechen. Man wird den Raum nennen und als einziges Kennzeichen seine Erhöhtheit und seine Begrenztheit, man wird die Zeit nennen und als einziges Kennzeichen ihre Ferne und ihre Begrenztheit. Beide aber sind sie nur Gehäuse für Personen, die der Blick nie verlässt und die das alltäglichste Tun, die Elementargebärden des Menschen: Erscheinen-Verschwinden, Schreiten-Verharren, Sprechen-Schweigen, Schauen-Wegschauen, Greifen-Loslassen, wieder mit der Einmaligkeit wesentlichen Geschehens erfüllen.

---

[1] Dieser Aufsatz ist ein Auszug aus einer grösseren, erst im Manuskript vorliegenden Untersuchung über Racine's Theater. Die hier angeführten Stellen erheben so keinen Anspruch auf zahlenmässige Vollständigkeit.

I.

Racine hat sich in vollem Einverständnis der Forderung seiner Zeit nach dem streng einheitlichen Bühnenraum unterworfen. Seine Bühnenanmerkungen bezeichnen nicht mehr als die ungefähre Atmosphäre seiner Dramen, so dass mit gewissem Recht von der Nirgendswoheit seiner Kunst gesprochen werden kann.[1] Selbst wo Einzelheiten der räumlichen Gestaltung angemerkt werden, wie in der *Bérénice* oder der *Athalie*[2], handelt es sich um unmittelbar durchsichtige Symbole des Geschehens. Und auch da, wo das Wort über den Bühnenraum hinausweist, geschieht es nicht, um den Raum zu erweitern und Ersatz zu schaffen für die Armut der Bühne, sondern um die Person zu steigern. Die Beschwörung des Raums hinter und über der Bühne mag von höchster poetischer Kraft sein — niemals führt sie von der Person weg, der einzigen äusseren Realität im Theater Racine's. So erweckt der Vers

Souveraine des mers qui vous doivent porter
(*Mithr.* I, 3, 242)

durch seinen Rhythmus die Vorstellung des weit wogenden Meeres; «souveraine des mers» aber bindet ihn an die angesprochene Person und bewirkt ihre Erhöhung ins Königliche. In diesem Sinn «zeigt Racine im Hintergrund seiner Könige und grossen Herren das beherrschte Land, aber nur als im König inkarnierte Macht: man könnte von einer terra majestatis sprechen: das Land ist gleichsam Steigerung und Objektivierung der Persönlichkeit wie der plural majestatis», sagt L. Spitzer.[3] Ja, so weit kann diese Bindung des bühnenfernen Raums an die Person gehen, dass er selber Person wird und in elementarer Einfachheit agiert.[4]

Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang die Nachtstücke im Werk Racine's. Hinter der lichterfüllten Bühne tut sich in *Andromaque* die Nacht von Trojas Fall auf:

---

[1] Leo Spitzer, *Die klassische Dämpfung in Racine's Stil, Arch. Rom.* XII (1928), S. 372. [2] *Bér.* I, 1, 3 ff. V, 5, 1324. *Ath.* I, 1, 160. [3] A. a. O. S. 381. [4] *Bér.* I, 4, 141 f. *Andr.* I, 2, 220. III, 5, 889.

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle;
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et, de sang tout couvert, échauffant le carnage;
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants;
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue:
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue;
Voilà par quels exploits il sut se couronner;
Enfin voilà l'époux que tu me veux donner.
(*Andr.* III, 8, 997 ff.)

Das treibende Gefühl des Stücks, Andromaque's Abscheu vor Pyrrhus, wird hier Gestalt, aber nicht als betrachtetes Gefühl, sondern erhoben ins monumentale, überpersönliche Geschehen. Nur in Zwischenrufen und wenigen affektischen Ausdrücken zeigt Andromaque ihre Empfindung, beschränkt sich aber auch in der scheinbar objektiven Beschreibung auf wenige elementare Ausdrucksmittel: nicht Betonung der Nuance, der Abstufung von Farben beispielsweise, sondern Betonung der Lichtgewalt oder der Gegensätze (am stärksten in vainqueurs-mourants), und stellt dann vor diesen Hintergrund, dessen grosslinige Geräumigkeit nach dem Menschen ruft, die ihn beherrschenden Hauptpersonen Andromaque und Pyrrhus.

Ebenso entscheidend ist die von Néron erzählte Nachtszene im *Britannicus* (II 2, 385—402), in der sich Néron's Grausamkeit zum ersten Mal Bahn bricht, und das blendende Nachtbild aus der *Bérénice:*

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?
Tes yeux ne sont-ils pas tous pleins de sa grandeur?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat;
Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encore témoins de sa victoire;

Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui leurs avides regards;
Ce port majestueux, cette douce présence.
Ciel! avec quel respect et quelle complaisance
Tous ces cœurs en secret l'assuraient de leur foi!
Parle: peut-on le voir sans penser, comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde en le voyant eût reconnu son maître?
Mais, Phénice, où m'emporte un souvenir charmant?
(I, 5, 301 ff.)

Hier zeigt sich nun besonders klar, wie Racine jede Erweiterung des Bühnenraums streng auf die Person bezieht: Titus' Glanz strahlt aus auf die Welt seiner Untergebenen «qui tous de mon amant empruntaient leur éclat» und kommt ihm wieder zurück in all den auf ihn gerichteten Augen «qu'on voyait venir de toutes parts / confondre sur lui leurs avides regards». Man hat diese Nachtszenen die dichterischen Keimzellen der betreffenden Dramen genannt.[1] Nicht nur geben sie der Bühne Racine's durch den Gegensatz vermehrte Lichtgewalt, nicht nur heben sie den momentanen Bühnenvorgang in ein historisches, schicksalshaftes Geschehen hinein, sie sind darüber hinaus Symbol für den eigentlichen Raum, in dem das Geschehen vor sich geht, für den dunkeln Raum der Seele, der im Drama sich klären soll zur Helligkeit der theatralischen Erscheinung.

Noch reicher zeigt sich die Ausweitung des Bühnenraums in der *Phèdre*. Ihr Liebesverlangen lässt gleich in ihrer ersten Szene (I, 3) die griechische Landschaft mit Wald und Rennbahn erstehen. In der Folge taucht immer wieder das Bild vom Wagenlenker auf, doch wird an ihm nur seine Kunst, die Pferde zu bändigen, angemerkt. Zuletzt aber, wie alle Leidenschaften sich enthüllt haben, gewinnen die Elemente Gewalt über den Lenker. Es ist der selbe Wagen, von dem Phèdre anfangs sehnsüchtig träumt, der nun Hippolyte in den Tod führt. Ein Vorgang von solcher Wildheit durfte

[1] Vgl. Th. Spoerri, *Trieb und Geist bei Racine*, *Arch. f. d. Stud. d. neu. Spr.*, März 1933, S. 68.

auf dem klassischen Theater nicht direkt dargestellt werden. Die Evokation allein aber genügt zur Steigerung der eigentlichen Bühnenwirklichkeit, denn in der Vorstellung des Zuschauers verbindet sich das Bild des zerschellenden Wagens mit Phèdre und wird in seinem dynamischen Gehalt zum Symbol für das rasende Gefälle ihres inneren Zerfalls.

Phèdre's Lebensbühne rafft aber nicht nur den Raum der irdischen Ferne an sich heran, sie klafft auch auf in Himmel und Unterwelt (I, 3, 169 und IV, 6, 1273 ff.). Auch diese Raumerweiterung bleibt streng mit der Figur der Phèdre verbunden. Als Spross eines verdammten Geschlechts, als Tochter des Totenrichters Minos, strebt sie von dunklem Drang gequält zum Licht, zur Sonne, deren Enkelin sie ist. Zum letzten Mal will sie den Tag sehen, und statt im Verborgenen ihren dunkeln Gefühlen anheimzufallen, strafft sie ihre letzten Kräfte zur bühnengerechten Haltung. Im Licht aber wird Phèdre's Leidenschaft erst recht erkannt als Teil des Dunkels, und nur die Hellsichtigkeit, mit der die Schuldige ihre Schuld erkennt, lässt sie noch teilhaben am Licht. Und diese Hellsichtigkeit führt sie zum Entschluss, das Licht zu verlassen und zeigt ihr ihr Schicksal in jener Unterweltsvision des vierten Aktes. Indem sie aber den lichten Raum der Bühne im Opfertod verlässt, gibt sie ihm erst seine ganze Reinheit wieder:

> Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
> Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.
>
> (V, 7, 1643.)

So gilt hier in ganz besonderem Masse, was wir von den anderen Raumerweiterungen sagten: sie dienen der Steigerung des realen Bühnenvorgangs.

Was wir bisher angemerkt haben: die unablässige Beziehung des Raumes zur Person ist Kennzeichen jedes gelungenen Dramas. Selbst ein mit der Weltweite noch so selbstherrlich sein Spiel treibender Dichter (wie etwa Shakespeare oder Claudel) kommt nicht ohne solche Beziehung aus. Befreite sich der Raum aus ihr, so würde er — im annehmbaren Fall — zur Gegenmacht der Person und stände als solche

wiederum in Beziehung zu dieser[1], oder aber — dies wohl im Letzten unerlaubt — er verflüchtigte sich zum lyrischen Abweg (Hofmannsthal hat ihn dann und wann beschritten). Wenn wir hier trotz dieser gewissen Selbstverständlichkeit des Problems ausführlicher davon sprechen, so deswegen, weil bei Racine die Bindung zwischen Raum und Person die denkbar engste und im Lauf der Zeit beispielhaft geworden ist.

Denn es ist ja sogar so, dass Racine's Personen im allgemeinen fast ohne jede Erweiterung des Bühnenraums auskommen. Im Gegenteil begnügen sie sich gerne mit der neutralen Enge des szenischen Nirgendsraums, den sie durch ihre Ausstrahlung erst eigentlich schaffen. Die Gegenwart eines bestimmten Menschen macht den «Ort» anziehend oder abstossend, ja verwandelt ihn urplötzlich zum unverwechselbaren Ort des Verbrechens. Das banale «ces lieux», das Racine in solchen Situationen bevorzugt, wird dann im Munde der geängstigten Personen zum euphemistisch dämpfenden und nur um so unheimlicher wirkenden Ausdruck — besonders packend im *Britannicus*. Und vollends im *Bajazet*, dessen ganzes Problem darin liegt, ob Bajazet Roxane's Gemach verlasse oder nicht, wird der Raum durch das Geschehen erst gebaut.

... S'il *sort*, il est *mort*. (V, 3, 1456)

... Et toi, suis Bajazet qui *sort*,
Et quand il sera temps, viens m'apprendre son *sort*.
(V, 5, 1571)

Das Geschehen — mitsamt dem Reim — bewegt sich dauernd der tödlichen Schicksalsmauer entlang und endet tragisch in deren Ueberwindung. Während Phèdre durch ihren Tod dem Raum seine Reinheit zurückgibt, bewahrt Bajazet s e i n e Reinheit durch das bewusste Heraustreten aus dem dunkeln Raum des Bösen.

[1] Th. Spoerri will in den drei letzten Stücken Racine's dem Raum eine solche Rolle zuweisen: «Der Raum wird nun plötzlich lebendiger als die Spieler. Die unheimliche Unentrinnbarkeit des Milieus, die uns in den früheren Stücken erschreckte, nimmt nun Gestalt an und wird zum Ausdruck der Allgegenwart Gottes. Dieser Umschlag erscheint bei Phèdre zuerst in mythischer Vergrösserung» (a. a. O. S. 81/82).

II.

Auch in der Beschränkung der Z e i t im Drama hat Racine der klassischen Forderung mit solchem Gehorsam nachgelebt, dass wir sie ganz eigentlich als für ihn vorausbestimmt empfinden. Wenn ihn in seinem Bewusstsein auch die Rücksicht auf die grössere «Wahrscheinlichkeit» [1] gelenkt hat, so ist es doch wichtiger, darin seinen Willen zur einfachen Handlungsführung, zur vollen Ausschöpfung der Bühnengegenwart zu erkennen. Die Zusammendrängung der Handlung auf eine kurze Zeitspanne ist allein möglich, wenn der Dichter nicht die ganze Kurve ihres Verlaufs, sondern nur den letzten absteigenden Abschnitt vorführt. Racine wählt den Zeitpunkt, in dem eine längere Entwicklung zur Reife, zur Entscheidung gediehen ist und nun Kräfte, die vielleicht in Jahren sich aufgespeichert haben, in wenigen Augenblikken sich entladen.[2] Die Zeit ballt sich zum tödlichen Gewitter über diesen Figuren, die dessen jeden Moment auch bewusst sind. Weniger durch äussere Zeitangaben als durch das seine Menschen bedrängende Zeitgefühl lässt Racine den Zuschauer teilhaben an diesem Drohen der Endzeit.

Albine, il ne faut pas s'éloigner un moment (Brit. I, 1, 6),

das gilt für alle Stücke Racine's. Immer wieder weisen die Spieler darauf hin, wie wertvoll jeder Augenblick sei, wie drängend die Gegenwart. Und vor allem ertönt durch Racine's ganzes Werk hindurch das «pour la dernière fois» als Mahnung, dass es höchste Zeit, Zeit der letzten Entscheidung sei.[3]

Diesem Zeitgefühl entspricht nun auch die in jedem Augenblick zielstrebige Handlung. Die kurze Spanne fliessender Gegenwart, die zur Verfügung steht, schafft das unerbittliche Vorwärts und die stete Dichte der Handlung. Wie kommt es aber, dass wir, obwohl wir wissen, dass diese Menschen auf der Bühne unaufhaltsam in den Untergang stürzen, die Zeit doch nicht als rasenden Sturz in die Tiefe empfinden? Racine lässt diesen Untergang wenn möglich in Schrit-

[1] Vorwort zu *Bérénice.* [2] *Mithr.* I, 1, 39. *Bér.* I, 2, 25. *Ph.* I, 3, 269.
[3] Vgl. Th. Spoerri a. a. O. S. 61.

ten geschehen. Sein Szenenwechsel ist als solcher deutlich erkennbar. Das Abtreten oder Auftreten einer Person wird ausdrücklich als Cäsur gestaltet, und selbst das die Katastrophe bedingende unerwartete Erscheinen einer Person (Mithridate, Thésée) vernehmen wir auf der Bühne erst mittelbar. Ist aber das Geschehen einmal zum Höhepunkt aufgestiegen, dann verlässt auch Racine zuweilen den streng gehaltenen Schritt und verwischt Szenen — ja sogar Aktschlüsse. So hat er in *Britannicus* die fünfte und sechste Szene des fünften Aktes durch den Reim verbunden: die Gegner Agrippine und Néron prallen aufeinander, und in einem einzigen Vers, Hieb auf Hieb, erfolgt die Explosion.[1] In der ersten Fassung war hier noch eine kurze Szene eingeschoben, ein Dialog zwischen Néron und Junie. Racine hat ihn beseitigt und damit eine Beschleunigung der Zeit erreicht, die Agrippine's Ungeduld vortrefflich zeichnet. Ebenso wird in jenem anderen Versübergriff aus der *Athalie*, der sogar den Aktschluss verwischt, das Drängen der Zeit spürbar und erhöht im Zuschauer die Angst vor unmittelbar drängender Gefahr:

IV, 6 Ende:

Salomith: J'entends même les cris des barbares soldats,
Et d'horreur j'en frissonne.
Courons, fuyons, retirons-*nous*
A l'ombre salutaire
Du redoutable sanctuaire.

V, 1 Anfang:

Salomith: Cher Zacharie, hé bien! que nous apprenez-*vous?*
Zacharie: Redoublez au Seigneur votre ardente prière.
Peut-être nous touchons à notre heure dernière;
Pour l'horrible combat, ma sœur, l'ordre est donné.

Diesem schrittweisen Gang der Handlung und ihrer seltenen Beschleunigung bis ins blinde Getriebensein hinein entspricht nun aber die Haltung von Racine's Menschen. Ein

[1] Agr.: Je connais l'assassin. — Nér.: Et qui, Madame? — Agr.: Vous. (V, 6, 1650.)

Oreste allerdings sieht sich von einem unaufhaltsamen Strom mitgerissen, er erlebt die Zeit nur als dunkles Drängen hin zur Vernichtung, in der er, bevor er im Irrsinn untergeht, noch den überindividuellen, beispielhaften Sinn seines Daseins erkennt. Titus aber, eine der klassischsten Figuren aus Racine's Welt, zeigt uns die Zeit als Ort klarer Selbstentscheidung. Er erduldet sie nicht als Zwang, sondern überwindet sie gleichsam, indem er sich nicht nur fügt in das, was sie von ihm fordert, sondern ihr zuvorkommt mit seinem eigenen Entschluss:

Tout se tait, et moi seul, trop prompt à me troubler,
J'avance des malheurs que je *puis reculer.* (IV, 4, 1005.)

Einen Augenblick noch zögert er: «... ne précipitons rien», dann aber öffnen sich individueller Raum und individuelle Zeit zu Raum und Zeit der Geschichte und verpflichten:

L'univers a-t-il vu changer ses destinées?
Sais-je, combien le ciel m'a compté de journées?
.....
Ne tardons plus. Faisons ce que l'honneur exige.
(IV, 4, 1035 ff.)

Wie der Bühnenraum sich dann und wann weitet in die Ferne, so weitet sich die Bühnengegenwart in die Vergangenheit und in die Zukunft. Das ist im Drama wohl unumgänglich. Wesentlich für Racine ist wiederum, wie beim Raum, dass er solche Ausblicke immer mit unüberbietbarer Konsequenz auf die Gegenwart bezieht und auf ihr einziges sichtbares Zeichen, die agierende Person. Immer wird dadurch der Augenblick intensiviert, die gegenwärtige Person erhöht. In solcher Absicht verwendet, kann das Vergangene nie als ablenkendes historisches Detail wirken. Der Gang des Geschehens verliert nicht an Atem und Sammlung, im Gegenteil, er gewinnt an Konzentration und Gewicht. Das mag etwa folgendes Beispiel aus der *Athalie* erweisen: In der fünften Szene des zweiten Aktes zeichnet sich Athalie selber als gewaltige Herrscherin. Man achte aber, wie dieses Werkstück eingefügt ist. Niemand hat Athalie zur Rechenschaft aufgefordert, Athalie unterbricht die Frage Mathan's, ohne

sie zu beantworten, und es scheint, als ob ihre Ungeduld, ihr Drang, uns die Apologie ihrer eigenen Grösse zu geben, hindeute auf ihre gestörte Selbstsicherheit. Denn unmittelbar auf die übersteigerte Rede folgt als schroffer Gegensatz das Geständnis ihrer Unruhe und die Erzählung ihres Traums. Dieses Geständnis ist um so wirksamer, als es in Athalie's Lebenslinie an der Stelle des schärfsten Umschlags eingreift:

Je jouissais en paix du fruit de ma sagesse;
Mais un trouble importun vient, depuis quelques jours,
De mes prospérités interrompre le cours. (II, 5, 484 ff.)

Demgegenüber sieht Joad die Zeit ungebrochen und die jüngste Vergangenheit als Beweis des ununterbrochenen göttlichen Wirkens:

Reconnaissez, Abner, à ces traits éclatants
Un Dieu, tel aujourd'hui qu'il fut dans tous les temps.
(I, 1, 125 f.)

Und später, in prophetischer Schau, weitet er den Blick auch in die Zukunft (III, 7), mahnt zur Bereitschaft und verheisst Erfüllung noch am selbigen Tag. So sieht er die Gegenwart wohl eingeordnet als entscheidenden Moment im Gefüge der Zeit.

Wie bei Athalie können wir bei Phèdre sehen, dass im Augenblick, wo Elementarmächte hervorbrechen, ihr das Zeitempfinden gestört wird. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, wirkliche und imaginäre Zeit durchkreuzen sich in ihrem Delirium und werden zum klaren Ausdruck ihrer nicht mehr zu bändigenden Leidenschaft (II, 5, 634 ff.).

Nirgends aber ist Racine's Technik so durchsichtig wie im *Britannicus.*[1] «L'avenir détruisant le passé» (I, 1, 33), das ist, in zeitliche Form geprägt, der Inhalt des Stücks, und zwar befinden wir uns gerade an der Stelle, wo der Umschlag geschieht. Statt den ganzen Verlauf der Entwicklung nachzuzeichnen, drängt Racine die Vehemenz eines grossen Ablaufs in diesen einen Schritt Néron's von der Vergangenheit hinüber in die Zukunft (und was dieses «faire ce pas» ganz kon-

[1] Vgl. dazu das Vorwort zu *Britannicus.*

kret bedeutet, davon wird noch die Rede sein). Eine so kühne Beschränkung bedingt aber deshalb keine Minderung der theatralischen Ausdrucksgewalt, weil es Racine gelingt, rein durch die Heraufbeschwörung des Vergangenen und des Kommenden diesen kurzen Abschnitt realer Gegenwart zu spannen mit der Fülle des ganzen Geschehens. In der Vorstellung des Zuschauers verbindet sich das durch das blosse Wort Beschworene mit dem wirklichen Geschehen auf der Bühne. Der Zuschauer erlebt den Augenblick in seiner vollen Resonanztiefe, den Augenblick als Frucht und Wurzel der Zeit.

Es ist nur folgerichtig, dass sich diese höchstentwickelte Empfindlichkeit Racine's für die Zeit bis ins kleinste Werkelement hinein zeigt. Im blossen Gegenüber zweier Zeitformen desselben Verbs spiegelt sich z. B. in der *Phèdre* die ganze Entwicklung des Stücks von verhaltener Leidenschaft zu ungebändigtem Ausbruch im Geständnis:

Je *mourais* ce matin digne d'être pleurée;
J'ai suivi tes conseils, je *meurs* déshonorée. (III, 3, 837 f.)

Zeitbewusstsein und reuevolle Erkenntnis prägen sich in diesen beiden Abwandlungen von «mourir» ihren schlichtesten, gedrängtesten Ausdruck.

Ebenso wirksam fasst das «Que je vivais heureux» des Titus (II, 4, 601) seine glückliche und sorglose Vergangenheit und steht als Inbegriff seiner Liebe zu Bérénice der harten Forderung der Gegenwart entgegen. Nochmals und noch eindringlicher vernehmen wir dieses Imperfekt unstörbarer Dauer «Je pouvais vivre alors» (IV, 5, 1088), aber nur um es alsobald völlig verneint zu finden:

Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner. (IV, 5, 1102.)

Zeit und Person haben sich zugleich verflüchtigt, es bleibt nur noch der allgemeinste, jedes frei spielende Leben verneinende Imperativ.

Betrachten wir zum Schluss noch die Eingangsszene zum *Mithridate*. Im zweiten Vers erfahren wir den Tod Mithridate's als nackte Tatsache:

Rome en effet triomphe, et Mithridate *est mort.*

Darauf folgt in knappen Zügen die genauere Darstellung des Hergangs, wodurch Mithridate immer deutlicher vor unsere Augen tritt:

Ainsi ce roi, qui seul a, durant quarante ans,
Lassé tout ce que Rome eut de chefs importants,
Et qui, dans l'Orient balançant la fortune,
Vengeait de tous les rois la querelle commune,
Meurt ... (I, 1, 9 ff.)

Alle stilistischen Mittel vereinigen sich hier, um dem «meurt» seinen unvergesslichen Klang zu geben: das Subjekt wird durch das Demonstrativpronomen, durch «seul» und durch die vor dem Verb eingeschobenen Taten zu historischer Einmaligkeit emporgehoben, gegen die nun das «meurt» anbrandet. Und es ist stark genug, dem Vorhergehenden das Gegengewicht zu halten. Durch seine isolierte Stellung am Versanfang als Rejet nach vier Versen, hat sich in ihm alle Energie angestaut und entlädt sich nun zerstörerisch. Das Auffälligste aber ist an ihm der unerwartete Wechsel von der Vergangenheit zur Gegenwart. Die Tatsache «Mithridate est mort» wird hier im eigentlichsten Sinn aktualisiert, vergegenwärtigt. Der König scheint vor unseren Augen auf der Bühne zu sterben, und in seinem Sturze erleben wir nur durch diese leise Drehung des verbalen Ausdruckes etwas von dem, was man die Fallhöhe der tragischen Person genannt hat.

III.

Aber betrachten wir endlich die P e r s o n im Drama Racine's, sie, auf die wir Raum und Zeit so unerbittlich ausgerichtet fanden. Worin besteht ihr Tun? Wofür steht sie? Da kommt es uns denn zum Bewusstsein, dass Racine's Drama beinahe etymologisch treu «Bühnenhandlung» ist. Theophil Spoerri hat nachgewiesen, wie in der *Athalie* der äusserlichste Bühnenvorgang, das Aufgehen eines Vorhangs, zur ent-

scheidenden Handlung wird.[1] Das ist ein Grenzfall bühnenmässiger Erfindung, wie er nur einem Dichter gelingen konnte, der seine ganze dramatische Inspiration vom Wesen der Bühne anfordert. In der kurzen Spanne wirklichen Ablaufs erfasst Racine immer das, was er durch wider einander redende Menschen, ihr Gebärden und Tun, wie es die Konvention der klassischen Bühne wenigstens erlaubt, darstellen kann. Alles ordnet sich dem eigentlichen und nächsten Zweck, der Darstellung auf der Bühne, unter. Dass dabei die gewaltsame Tat, wie Mord und Totschlag, als der bienséance unangemessen, nur hinter der Bühne geschehen darf, hat zur Folge, dass sich alles Geschehen in einem leiseren Tone vollzieht, dass die Ausdrucksintervalle enger gefasst werden und der kleinsten Regung grösste Bedeutung aufgeladen werden kann.

Auch die so oft getadelte «Einseitigkeit» der Figuren Racine's (man denke vor allem an Benjamin Constant's Kritik anlässlich seiner Uebersetzung des *Wallenstein*) muss in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Gewiss: Racine zeigt uns an seinen Menschen ausschliesslich diejenigen Seiten, die er für den behandelten Konflikt braucht. Was sie ausserhalb seines Dramas wären (etwa Phèdre als Mutter ihrer Kinder), lässt er beiseite. Darin liegt aber nur die konsequente Ausrichtung auf das Wesen der Bühne, die dem Zuschauer nur eine Seite darbietet. So wie ein Maler alles in die Bildfläche hineinprojiziert, so Racine alles auf die Schauseite seiner Spieler. Sie sind Schau-Spieler im ausschliesslichen Sinn des Wortes.

Auftreten und Abtreten sind die sinnfälligsten Manifestationen einer Bühnenfigur. In Racine's Dramen werden sie zu letztlich entscheidenden Taten innerhalb des Dramas. Wieder muss hier das Beispiel *Bajazet's* herangezogen werden. Ein einfaches «sortez» vermag die durch das ganze Stück hindurch angesammelte Kraft zu entladen, es genügt, diese alltägliche Geste bis zum vorletzten Moment bereitzuhalten, ihr Herannahen aber durch alle vorhergehenden

[1] Th. Spoerri, a. a. O. S. 87 und *Formwerdung des Menschen* (Berlin 1938) S. 161 ff. Daneben wäre auch L. Spitzers Deutung von «montrer» bei Racine als eines «Schauspiels im Schauspiel» zu stellen (a. a. O. S. 378).

Worte hindurch spürbar zu machen. «Sortir» steht so sehr im Mittelpunkt, beherrscht so sehr die Begriffssphäre, dass Roxane ihre Macht, der sie vorerst direkten Ausdruck gibt:

Songez-vous que, sans moi, tout vous devient contraire,
Que c'est à moi, sur tout, qu'il importe de plaire?
(II, 1, 505 f.)

sogleich und als Steigerung umsetzt in:

Songez-vous que je tiens les portes du palais,
Que je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais?
(II, 1, 507 f.)

Nicht nur stellen sich die Begriffe «Türe», «öffnen», «schliessen» in die Nähe von «sortir», wesentlich ist vor allem anderen, dass der Vorgang ausschliesslich den Bühnenmöglichkeiten entspricht. Roxane kann diesen konkreten Raum vor uns öffnen und schliessen, auf immer, und was das Schliessen bedeutet, das lässt sie uns deutlich sehen in ihrer nochmals gesteigerten Drohung:

Que j'ai sur votre vie un empire suprême,
Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime?
Et, sans ce même amour qu'offensent vos refus,
Songez-vous, en un mot, que vous ne seriez plus?
(II, 1, 509 ff.)

Die Macht wird also ausgedrückt durch einen einfachen, bühnengerechten Vorgang, der Vorgang selbst aber rückt wieder in die Nähe des Bildes durch seine symbolische Bedeutung, ähnlich wie wir uns fragen können, ob die Kennzeichnung Hermione's

Toujours prête à partir et demeurant toujours
(*Andr.* I, 1, 131)

Bild sei oder Bühnenvorgang.

Oder betrachten wir das dem «sortir» Bajazet's entgegengesetzte Geschehen: das Auftreten, wie es in der *Phèdre* sich zum Drama an sich auskristallisiert. Phèdre, von der eben noch gesagt worden ist, sie sei

Lasse enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire (I, 1, 46)

erscheint im Licht der Bühne, schreckt aber gleich geblendet zurück. Schon ist sie auch des Schmucks müde, den sie eben noch gefordert hat, und Oenone mahnt

Vous vouliez vous *montrer* et revoir la lumière.
Vous la voyez, Madame, et prête à vous *cacher*,
Vous haïssez le jour que vous veniez chercher?
(I, 3, 166 ff.)

Das ganze Geschehen flutet hin und wider zwischen «se montrer» und «se cacher», wobei dies äussere Tun klares Sinnbild ist für Selbsterkenntnis und Selbstverhehlung. Aber in dieser ganzen Szene bleibt kein Gefühl Phèdre's «innerlich», alles äussert sich als bühnenmässiger Gestus. Phèdre's Sterben ist endlich nach ihrem eigenen Wort ein «exposer ses remords». «Se montrer» hat sich hier in der endgültigen Katastrophe zum kalten «exposer» versteinert. Im Tode selber aber gelingt es Phèdre, ihren Widerstreit zur Einheit zu formen:

Et la mort, *à mes yeux dérobant la clarté,*
Rend au jour qu'ils souillaient *toute sa pureté.*
(V, 7, 1643 f.)

Damit verschwindet Phèdre im eigentlichsten Sinn des Wortes. Thésée findet zu ihrem Tod nur die Worte:

... D'une action si noire
Que ne peut avec elle expirer la mémoire! (V, 7, 1645 f.)

und wendet sich Aricie zu. Es ist das einzige Mal, dass vor den Augen des Zuschauers auf Racine's Bühne ein Mensch aus innerster Notwendigkeit stirbt.[1] Aber nicht einen dramatisch sichtbaren Todeskampf zeigt er uns, sondern ein fast unwirkliches Verschwinden. Phèdre müsste den Worten des Thésée gleich sterben, diesen Worten, in denen sie nicht den kleinsten Raum mehr hat.

Formen *Bajazet* und *Phèdre* das blosse von der Bühne Abtreten und das in ihr Licht Treten zum schicksalhaft ent-

[1] Weder Mithridate's noch Atalide's Tod ist in diesem Sinn unvermeidlich. Phèdre dagegen ist schon zu Anfang ihrer Tragödie «une femme mourante et qui cherche à mourir» (I, 1, 44).

scheidenden Geschehen aus, so kreist der *Britannicus* um die Grundgebärde des Schrittes. Agrippine's Wort

Mais je le *poursuivrai* d'autant plus qu'il *m'évite*
(I, 1, 123)

ist das Leitmotiv des Stücks. Néron sucht Agrippine auszuweichen, weil er sie fürchtet: zu Drohungen ermutigt fern von ihrem unheimlichen Blick, verliert er seine Sicherheit, sobald er ihr gegenübersteht.

Mon génie étonné tremble devant le sien;
Et c'est pour m'affranchir de cette dépendance
Que je la *fuis* partout, que même je l'offense,
Et que de temps en temps j'irrite ses ennuis,
Afin qu'elle m'*évite* autant que je la *fuis*. (II, 2, 506 ff.)

In der Tat erliegt er in der Szene, wo er Agrippine zum ersten Mal entgegentritt, ihr widerstandslos. Man höre Agrippine:

Approchez-vous, Néron, et prenez votre place.
(IV, 2, 1115)

Schon indem Néron sich ihr nähert, verfällt er ihrem Machtbereich. Keinen Moment weicht Agrippine von der Stelle, sie belagert ihn von allen Seiten (III, 5, 925) — die Eingangsszene zeigt uns, wie theatermässig konkret dieses «assiéger» gemeint ist — und nach der Greueltat endlich kann ihr Néron nicht mehr entweichen. In der sechsten Szene des fünften Aktes geschieht der Zusammenprall in jenem berühmten Vers:

Agr.: Je connais l'assassin. — Nér.: Et qui, Madame? —
Agr.: Vous (V, 6, 1650)

Dann prophezeit ihm Agrippine die Zukunft:

Poursuis. Tu n'as pas *fait ce pas* pour *reculer*,
(V, 6, 1674)

wie es schon früher Pyrrhus angedeutet hatte:

Vous n'avez qu'à *marcher* de vertus en vertus
Il vous faudra, Seigneur, *courir* de crime en crime.
(IV, 3, 1342, 1344) [1]

Aehnliche Erfüllung der Grundgebärde des Schreitens finden wir in der *Bérénice*. Der seine Schritte zurückhaltende Titus (IV, 5, 1133) und Antiochus, der ewig Schwankende

Tous mes moments ne sont qu'un éternel passage
De la crainte à l'espoir, de l'espoir à la rage (V, 4, 1299 f.)

bilden ihre Haltung wörtlich getreu in ihrem Spiel nach. Ob Antiochus da ist oder weggehen will, sagt dem Zuschauer, ob noch auf eine glückliche Lösung des Konfliktes zwischen Titus und Bérénice gehofft werden darf. Aber auch für Antiochus sind wir uns klar über den Sinn seines endgültigen Abtretens. [2]

Fast ebenso wichtig wie das Auftreten und Abtreten ist im Drama Racine's, dass die Personen s i c h a n s c h a u e n oder i h r e n B l i c k v o n e i n a n d e r w e n d e n. Wenn Phèdre's Selbstgericht sich durch den Zwiespalt «se montrer» — «se cacher» hindurch verwirklicht, so ruht ihre Beziehung zu Hippolyte ganz auf dem Begriff des Schauens. Théramène antwortet auf Hippolyte's

La fille de Minos et de Pasiphaé (I, 1, 36)

mit

Phèdre ici vous chagrine et *blesse votre vue* (I, 1, 38)

Phèdre selber sagt von Hippolyte:

Je le *vis*, je rougis, je pâlis à sa *vue* (I, 3, 273)

und später

Mes *yeux le retrouvaient* dans les traits de son père.
(I, 3, 290)

---

[1] Während «marcher» steht für die beherrschte, zielbewusste Bewegung, bekommt «courir» hier den Sinn von «mitgerissen werden dem Abgrund zu». Oreste prägt es deutlich: «Mais admire avec moi le sort, dont la poursuite / me fait courir alors au piège que j'évite» (*Andr.* I, 1, 65 f.). «Courir», nicht mehr aktiv, tritt in die Nähe von «être entraîné»: «Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne» (I, 1, 98). [2] Vgl vor allem V, 4.

In der grossen Szene der Auseinandersetzung steigert sich dann dieses Sich-Anschauen und Sich-Versagen zur grossartigen szenischen Wirklichkeit:

Il *suffit de tes yeux* pour t'en persuader,
Si *tes yeux* un moment *pouvaient me regarder*
(II, 5, 691)

wo Phèdre wie im Vers 273 sich nicht genug tun kann, vom Schauen zu reden, trotzdem ihr dieses am Ende des Satzes heillos ins Irreale abknickt. Hippolyte aber, im Grauen der Erkenntnis, sagt:

Je ne puis, sans horreur, me *regarder* moi-même
(II, 6, 718)

als sei er selbst zur Inkarnation von Phèdre's verbrecherischem Blick geworden. In der Sterbeszene endlich sagt Phèdre:

C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux
Osai *jeter un œil* profane, incestueux. (V, 7, 1623 f.) [1]

An diesem Beispiel, das wir nur in seinen Hauptstationen angemerkt haben, zeigt sich nun besonders klar, dass es sich bei all diesen Ausdrücken um ein stetes Hin und Her zwischen symbolischem Ausdruck und dessen voller Ver-körperung handelt. Die sprachliche Metapher — oft scheinbar unrettbar abgeblasst — füllt sich mit der körperlichen Gegenwart: aus dem konventionellen «blesser la vue» wird das einmalige «je ne puis me regarder moi-même», wonach der Ausdruck wieder verblasst (bezeichnenderweise in der jenseitig kalten Sprache der sterbenden Phèdre) zu «jeter un œil».

Gleich verhält es sich mit dem Begriff der H a n d in der *Phèdre.* Noch hält Phèdre ihr qualvolles Geheimnis verschlossen. Doch den Gedanken schon empfindet sie als Schuld, und in der Antwort auf Oenone's drängende Frage:

[1] Das selbe «Leitmotiv» des Blicks verfolgt L. Spitzer in der *Andromaque* (a. a. O. S. 453 ff.), wobei er das durchaus Bühnenmässige des Motivs wenigstens andeutet.

Vos mains n'ont point trempé dans le sang innocent?
(I, 3, 220)

stellt sie die unschuldigen Hände als Symbol der noch nicht begangenen äusseren Tat dem verbrecherischen Gedanken in ihrem Herzen entgegen:

Grâces au ciel, mes mains ne sont point criminelles.
Plût aux dieux que mon cœur fût innocent comme elles!
(I, 3, 221)

Doch mit der wachsenden Schuldverstrickung, mit dem langsamen Heraustreten des Geständnisses, setzt Phèdre ihr Schuldgefühl nicht nur in Worte um, sondern sie spürt gleichsam ein Gift von ihrem Sinn ausgehen und auch die Hände ergreifen. Und eben diese Hände haben Hippolyte das Schwert entrissen, weil, so wähnt Phèdre, Hippolyte seine Hände in schlechtes Blut tauchen würde. Dem «frappe» folgt das «donne» (II, 5, 704—711). So wird an dem handlungsmässig dramatischsten Punkt der Tragödie, was vorher noch bildhaft empfunden war, ausgetragen in die sichtbare Gebärde. In ihrer Vision sieht Phèdre Hippolyte schaudern vor seinem Schwert, weil ihre unheilige Hand es berührt hat:

Il suffit que ma main l'ait une fois touchée,
Je l'ai rendue horrible à ses yeux inhumains;
Et ce fer malheureux profanerait ses mains. (III, 1, 750 ff.)

Und nochmals sind es ihre «homicides mains», die ihrer Leidenschaft dienen und in unschuldiges Blut tauchen sollen (IV, 6, 1271). Gleich darauf aber, im Augenblick endgültiger reuevoller Erkenntnis werden sie den gestrengen Händen ihres die Toten richtenden Vaters entgegengestellt. Ein letztes Mal, in selten plastischer Vision, lässt uns Racine Phèdre's Schuldgefühl sehen — und wieder im Bild der Hände:

Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale;
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains:
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! Combien frémira son ombre épouvantée,
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée

Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!
Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible...
(IV, 6, 1277 ff.)

Wieder, wie beim Begriff des Blicks, sehen wir hier einen erst bildlichen Ausdruck hinauswachsen über seinen bloss bildhaften Charakter und eingreifen in das bühnenmässige Handeln. Dann aber, indem sich das Schuldgefühl ins Kosmische steigert, übersteigt sich auch das Gebärde gewordene Bild in die höhere Einheit von Bild und Gebärde: die gestrengen Hände des Vaters sind in Einem Hand und Gericht.

Die bis jetzt genannten Grundgesten begleiten aber nur die wesentlichste Aeusserung von Racine's Figuren: ihr S p r e c h e n. Doch auch in ihm finden wir nun wieder jene merkwürdige Beschränkung auf wenige Grundbegriffe. Racine's Sprache ist, in ihren Teilen betrachtet, weder neu noch besonders. Seine Bildersprache beispielsweise erscheint durchaus aus einer allgemeinen Formen- und Gedankenwelt genährt. Sie hat die Bildelemente des 17. Jahrhunderts übernommen. Mit nie fehlender Sicherheit hat er aber innerhalb dieser bestehenden Ausdruckwelt die Begriffe herausgeholt, die der Bühne zugeordnet sind. Nicht umsonst bevorzugt er die Begriffe des menschlichen Körpers, die Begriffe des Gehens, des Kampfes, des Verdeckens und Aufdeckens [1], den Gegensatz von Hell und Dunkel in seiner Bildersprache. Gehorcht er damit der Uebereinkunft, so sanktioniert er sie aber zugleich, wie er es auch für die Regel der drei Einheiten tut. Denn auf der Bühne und durch die Bühne werden nun diese jeder Originalität baren Begriffe wieder mit einmaliger Gegenwart gefüllt. In diesem Sinn kann man mit Vossler [2] von einer Re-inkarnation der geistigen Wortbedeutungen bei Racine sprechen, ja diese Idee vom Bezirk der Bildersprache auf Racine's ganze Kunst ausdehnen. Racine's Originalität liegt im Gleichschritt der Worte und der dramatischen Figur. Denn

[1] Vgl. E. Merian-Genast, *Die Kunst Racines.* (Die Neueren Sprachen 1932, Heft 3). [2] K. Vossler, *Jean Racine* (München 1926), S. 185.

wie diese im Bühnenlicht sich verwirklicht und aus ihm heraustretend sich verflüchtigt, so die Worte im Mund der Personen. Wir sahen aus Bildern Gebärden werden, aus Gebärden Bilder. Man hat Racine schon angegriffen wegen der preziösen Elemente seiner Sprache. Das heisst aber vergessen, welche Vorstufe — auch ein Widerspruch kann Vorstufe sein — die Preziosität für die Klassik bildet. Um Racine's Zwielicht von Abstraktion und Konkretion, sein eigentümliches Schweben zwischen Sinn und Bild im Sinnbild zu ermöglichen, musste erst einmal der Versuch gewagt werden, die Sprache auf dem Umweg über den reinen Geist der gefährlichen, schlaff gewordenen Selbstverständlichkeit zu entreissen. Durch Racine aber geschieht nun die Rückkehr. Geprüft durch die Entäusserung kehren die Begriffe zu ihrem sinnlichen Ursprung zurück. Betrachten wir nach den vorausgehenden Beispielen — zu welchen auch das von Th. Spoerri erklärte «nœud» zu stellen ist [1] — noch eines aus dem Begriffsbereich des Lichts. Was macht Racine in der *Phèdre* aus dem Cliché feu, flamme = amour! Das ganze Drama ist durchzogen von dem Gegensatz feu, flamme einerseits und lumière, jour andererseits. Feu, flamme ist das innere, verzehrende Feuer ichbesessener Leidenschaft; jour, lumière das reine Licht der Oberwelt, die sich erfüllen lässt von der apollinischen Macht der Sonne. Das Reich der «flamme» aber klafft auf bis in die Unterwelt, wo selbst den Totenrichter Entsetzen verwirrt wegen der Schuld der Tochter. Aus solchen Vorstellungen heraus geraten dann Racine Verse wie

> J'ai pris la vie en haine et ma *flamme* en horreur.
> Je voulais, en mourant, prendre soin de ma gloire
> Et dérober au *jour* une *flamme si noire.* (I, 3, 308 ff.)

Sicher hat hier «noir» noch den moralischen Sinn «verworfen», aber zugleich ist es wieder konkret geworden in geheimnisvollem Paradox. Hier unter dem lichtüberfluteten Bühnenhimmel der *Phèdre* — kein anderes Stück Racine's hat eine so helle Bühne, kein anderes spielt im Freien — hier inmitten eines Dialogs, der dicht durchwoben ist von

[1] Th. Spoerri, a. a. O. S. 63 ff.

den Begriffen des Lichts und der Finsternis, muss das abgeblasste «noir» wieder Farbe bekennen.[1] Es ist Corneille's Grösse, dass das Wort seine Personen nur als Ausgangspunkt benützt, um eine selbstgesetzliche Welt über ihnen zu weben, in der alles zur Klarheit sich ordnet. Racine's Grösse aber ist es, dass das Wort trotz seiner jenseitigen Verwandlung der Person unlösbar verhaftet bleibt und sie wie ein Element bis zuletzt umspült. So gibt es denn auch nie selbständige Sentenzen bei Racine. Es gibt nur die Wahrheit des Hier und Jetzt der Bühne.

Nirgends aber hat Racine die Konzentration auf das Wort weiter getrieben als in der *Bérénice,* die auch von diesem Gesichtspunkt aus sein klassischstes, sein vollendetstes Stück genannt werden darf. Denn wenn im *Bajazet* das Motiv des Abtretens, in der *Phèdre* das des Auftretens, in der *Athalie* das Aufgehen des Vorhangs die eigentliche Handlung darstellt, so ist es in der *Bérénice* das des Sagens. Inhalt der *Bérénice* ist nämlich nicht die Entscheidung, sondern ihre Mitteilung. Diese Mitteilung aber wendet sich an einen Gegenspieler, an Bérénice, und wird in der Auseinandersetzung zu jenem fortwährenden Gegeneinandersetzen der Stimmen der Pflicht und der persönlichen Beziehung; daher jene im höchsten Sinn aktualisierte Dialogführung: eine Handlung nicht im Sinne äusseren Tuns, sondern im Sinne höchstgesteigerter antithetischer Wortspannung, indem die blosse Deklamation des Entschlusses durch die selbst im Monolog dauernd beschworene Gegenwart des Gegenspielers ihre dramatische Aktualität erhält. Titus schwankt ja kaum in seiner tatsächlichen Entscheidung. Er weiss, dass er das trennende Wort aussprechen muss. Aber kann er es aussprechen? Zuerst lädt er es Antiochus auf, bis ihn Bérénice zwingt, es selber zu vollziehen. Da aber nun hier die eigentlichste, zentralste Bühnenhandlung, das Sprechen, auch das Drama der Bérénice schlechthin ausmacht, ist keinerlei Verkürzung mehr nötig, keine hintergründige Vorbereitung, keine Zusammen-

[1] L. Spitzer sieht dagegen «das Bild der schwarzen Flamme» durch das beigefügte «si» zur «Beteuerung» werden (a. a. O. 374), wie auch Th. Spoerri (a. a. O. S. 75) keinerlei konkrete Substanz in dem Ausdruck findet und ihn parallel setzt zu «flammes obscures» (Bér. III, 1, 728).

drängung nach Zeit und Raum. Alles erschöpft sich auf die selbstverständlichste Weise im Bühnenwort selbst. Das heisst nicht, dass *Bérenice* eine Elegie wäre, eine verbale Begleitmusik — wenn auch von ausserordentlicher Schönheit — zum eigentlichen Geschehen. Nein — diese Wortmusik mit ihrem Zögern, Verschweigen, Abirren, Sichversagen und endlichen Zusammenklingen i s t das Drama. Nie hat Racine Theater und Drama unlösbarer in Eins gefasst.

IV.

Wir haben bis jetzt einen Aspekt des Theaters ausser Acht gelassen: die Tatsache, dass der Mensch auf der Bühne eine R o l l e spielt. Theater ist nicht Leben, sondern Leben in Vertretung. Daraus ergibt sich, dass der Dramatiker und seine Darsteller sich nach zwei Richtungen hin wenden können in der Erfüllung ihrer Kunst: nach dem Leben, das durch das Theater möglichst wahrheitsgetreu ersetzt werden kann — das naturalistische Theater ist dafür Ausdruck — oder nach dem Vorgang der Vertretung, des Als-ob — wodurch wir dann zum irrealistischen, rein spielhaften Theater gelangen, zu dem, was heute vorwiegend unter théâtre pur verstanden wird und bewusst seine Spielarabesken weg vom Leben zieht. Racine hat die Lösung in noch anderer Richtung gesucht, er hat den dialektischen Charakter des Theaters, diesen Widerspruch von Leben und Vertretung ganz eigentlich zum innersten Thema seiner Dramen gemacht.

Es gibt den Begriff der Rolle nicht nur auf dem Theater. Wir sprechen auch im Leben von der Rolle eines Menschen, davon, dass er eine Rolle spiele, sie übernehme, sie ausgespielt habe. Was bedeutet das? Wenn einer eine Rolle spielt, so besagt das, dass er eingreift in ein Zusammenspiel, dass er — als ganz oder teilweise eingesetztes Individuum — Teil wird eines ausserindividuellen Geschehens. Man spielt seine Rolle etwa als Familienmitglied, als Ausüber seines Berufs, als Staatsbürger. Darin aber, dass man den Ausdruck «eine Rolle spielen» hierfür verwendet, zeigt sich das Bewusstsein, dass diese Rolle sich nicht deckt mit dem ganzen Umfang

des Individuums, dass es dazu eines Heraustretens aus diesem Umfang, einer Selbstentfremdung, einer Objektivierung mehr oder minder erschöpfenden Grades bedarf. Dieser Prozess vom Individuum hin zu seiner Rolle ist je nach den Zeiten mit verschiedener Wertung versehen worden: die Romantiker beispielsweise sahen in ihm vor allem schmerzliche, ja schmähliche Verminderung des Ich, die Klassiker befreiende Versachlichung des Ich.

Auf dem Theater bedeutet die Rolle zunächst eben die einem Schauspieler jeweils aufgetragene Verwandlung, die Selbstentfremdung des Schauspielers bis hin zu einem anderen, nur hier verkörperten Individuum, eine Selbstentfremdung, die je nach dem Stil des Stücks oder des Darstellers mehr Objektivierung oder Individualisierung sein wird.

Racine's Figuren sind selbstverständlich erstens einmal Rollen im theatermässigen Sinn: erdichtete Menschen, in die sich der Darsteller zu verwandeln hat. Dazu kommt nun aber, dass der aussertheatralische Begriff der Rolle, den wir eben zu umreissen versuchten, im Brennpunkt von Racine's tragischem Begriff steht. Ob Racine's Rollen ihre Rolle spielen oder nicht, ist vielleicht d a s Thema seiner Kunst.

Wenn wir Racine's Menschen bisher fast nur auf ihr bühnenmässiges Verhalten hin untersucht haben, so war es uns nicht um einen billigen Protest gegen das naturalistische Theater zu tun. Schliesslich kann auch die zu höchst stilisierte Kunstform nur von einem stets lebendigen inneren Ausdruckswillen vor dem Absinken in den rhetorischen Leerlauf bewahrt werden. So stellt sich denn hier die Frage nach dem inneren, nicht nur theatermässigen Sinn der Rolle, zu der Racine's Menschen aufgerufen sind.

Diese Rolle ist vor allem nichts Gegebenes, sondern ein Ziel. Die Rolle verkörpern, hiesse Beispiel sein, Träger und Bekenner einer überindividuellen Macht. Diese Macht aber ist nicht die ichsüchtige Leidenschaft, sondern das durch die Raison aufrecht erhaltene Mass. Racine's Menschen sind nicht klassisch durch die Dämpfung ihrer Leidenschaft — diese ist kaum je wilder gezeigt worden als auf seinem Theater, — sondern dadurch, dass sie diese Leidenschaft immer als Unrecht empfinden, als des Menschen unwürdig.

Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi?
(*Ph.* II, 2, 536.)

Maintenant je me cherche et ne me trouve plus.
(*Ph.* II, 2, 548.)

Moi régner! Moi ranger un Etat sous ma loi,
Quand ma faible raison ne règne plus sur moi!
Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire!
Quand sous un joug honteux à peine je respire!
Quand je me meurs! . . .
De l'austère pudeur les bornes sont passées.
(*Ph.* III, 1, 759 ff.)

Indem sie ihre Gefühle verwerfen als Schwäche, sie mit Abscheu als Verbrechen empfinden, ja lieber in den Tod gehen, als sie zu gestehen, erkennen sie, wenn auch im Versagen, ihre überindividuelle Aufgabe. Ihr Wissen, dass die Grenze überschritten ist, beweist deren Gültigkeit. So verstehen wir auch, dass Racine in seiner *Préface* behaupten konnte, Phèdre sei «ce que j'ai mis de plus raisonnable sur la scène». Die Rolle, die der Spieler nicht durchzuhalten vermag, fängt gewissermassen den Ansturm der Leidenschaft auf. Als rationale Norm tritt sie in dramatische Spannung gegen das persönliche, irrational bewegte Prinzip. Dauernd stauen sich die Gefühle an der Schranke des Masses und der festgelegten Sitte. Aus der Unmöglichkeit, die persönliche Form mit der Rolle in Einklang zu bringen, entsteht die Tragik des Menschen bei Racine [1]; der Verzicht aber auf die Rolle ist sein tragischer Untergang.

Et je saurai peut-être accorder quelque jour
Les soins de ma grandeur et ceux de mon amour.
(*Andr.* I, 2, 243 f.)

Pyrrhus sagt diese Worte. Seine Hoffnung auf den «accord» hat sich nicht verwirklicht.

[1] Vgl. was dazu L. Spitzer sagt in Auslegung von Péguy's Begriff der Grausamkeit bei Racine. (*Péguy, Victor Marie Comte Hugo* NRF S. 154 ff. und Spitzer, a. a. O. S. 461.)

So stellen wir denn in Racine's Personen ein dauernd bewegtes Hin und Her fest zwischen ihrem individuellen dumpf oder eifersüchtig oder gequält bei sich selbst verharrenden Ich und der Rolle, die dieses Ich in einer sinnvollen und das heisst massvollen Welt zu spielen hätte. Wenn wir etwa der Rede der einzelnen Personen nachgehen, so erstaunen wir über den Reichtum an Ausdrucksformen, mit denen sie von sich selber sprechen. Wir sind gewohnt, uns mit «ich» zu bezeichnen. Mehr als dass wir uns dadurch als Einzelwesen abgrenzen, stellen wir uns als Gleichgeordnete in die Reihe der übrigen Pronomina: ich, du, er, sie... Racine sieht aber daneben die Person auch isoliert, in statuarischer Abgegrenztheit, in ihrer Rolle. So spricht sie von sich als «fille d'Agamemnon», «une mère, «votre père», «un amant», «un fils», «des malheureux» usf. Die Person wächst in ihrem eigenen Bewusstsein empor zur Rolle. Wir erkennen hier den klassischen Willen, jedes Ding einzuordnen in ein überindividuelles Weltgefüge. Wesentlich ist, dass sich im Verlauf der Rede beide Ausdrucksweisen, die individuelle und die funktionelle, dauernd kreuzen ohne jede Betonung des Uebergangs:

Captive, toujours triste, importune à *moi-même,*
Pouvez-vous souhaiter qu'*Andromaque* vous aime?
Quels charmes ont pour vous *des yeux infortunés*
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés?
Non, non, d'un *ennemi* respecter la misère,
Sauver *des malheureux,* rendre un fils à *sa mère,*
De cent peuples pour lui combattre la rigueur,
Sans *me* faire payer son salut de *mon cœur,*
Malgré *moi,* s'il le faut, lui donner un asile:
Seigneur, voilà des soins dignes du fils d'Achille.
(I, 4, 301.)

So sehen wir ein künstlerisches Prinzip in fortwährend neu begründeter Wirksamkeit: nicht nur steigert sich das Individuelle dauernd ins Objektive, dieses ist auch jeden Augenblick bereit, sich neu auflösen zu lassen in der flutenden Lebendigkeit des unverwechselbar Einzelnen, d. h. in der besonderen theatralischen Situation aktualisiert zu werden und jedem rhetorischen Leerlauf der Rolle zu entgehen. Nicht

einmal der Gebrauch des unbestimmten Artikels (un fils, des malheureux), den Spitzer als klassische Dämpfung empfindet, vermag die Umschreibung vom Individuum abzuspalten.[1]

Ihre höchste Form erreicht die steigernde Ausdrucksweise im Selbstanruf der Person durch den Eigennamen. Er rafft gewissermassen am Schluss oder am Anfang einer Reihe von Umschreibungen alle Funktionen zusammen und fasst das Gesamtgewicht der Person mit allen ihren Beziehungen in sich, so wie in dem oben zitierten Beispiel der Name der Andromaque. Was aber ist — ausserhalb des banal sozialen Bezirks — der Name, ausgesprochen von dem Menschen, der ihn trägt? Er ist das volle Ich gefasst im Zeichen, das volle Ich, das dem es ganz Erkennenden gegenübersteht. Er ist Entäusserung, Objektivierung ohne Minderung. Er ist die Rolle, die dem Ich ganz entspricht.

Racine hatte ein tiefes Wissen um die Macht des Namens. Es braucht sich dabei nicht einmal um den Selbstanruf der Person zu handeln. Der Name eines geliebten oder gehassten Menschen schlechthin hat schon stellvertretende Gewalt. Denken wir nur an das Grauen, das Phèdre vor dem Namen Hippolyte empfindet (I, 3, 201 ff. und 260 ff.):

Malheureuse, quel nom est sorti de ta bouche?

und später

Ph.: J'aime ... A ce nom fatal je tremble, je frissonne,
J'aime ...
Oen.: Qui? Ph.: Tu connais ce fils de l'amazone,
Ce prince si longtemps par moi-même opprimé?
Oen.: Hippolyte? Grands Dieux! Ph.: C'est toi qui l'as nommé.

So ballt sich das ganze Verhängnis zusammen im Klang des einen Namens und stellt es dar in magischer Konzentration.

Spricht aber Racine's Person im Namen sich selber an, so tut sich vollends jene tiefe Paradoxie von Person und Rolle auf, von der wir schon sprachen. Zitieren wir Bérénice:

Nous séparer? Qui? Moi? Titus de Bérénice? (III, 3, 895)

[1] A. a. O. S. 362 ff.

wo das naturhafte «nous» aufgespalten wird in der Katastrophe, sich verflüchtigt in die Frage, sich im einsamen «moi» wieder fassen lässt und auferstehen in der unantastbar gültigen Zweiheit «Titus et Bérénice». Oder in umgekehrter Entwicklung:

Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus
(IV, 5, 1116),

wo dem heroischen Namen das bekenntnishafte, hilflose «je» folgt.

Einen ähnlichen Uebergang finden wir zu Beginn der *Iphigénie:*

Ag.: Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.
Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille.
Arc.: C'est vous-même, seigneur! . . . (I, 1, 1 ff.)

Ueber seinen realistischen Sinn hinaus (Agamemnon antwortet auf das Aufschrecken seines Vertrauten) scheint hier in diesem ersten Wort des Dramas, diesem voll ausschwingenden Ja, die Einwilligung der Person in ihre Rolle zu stecken. Wir erleben im Worte gleichsam den feierlichen Eintritt des Menschen unter sein höheres Schicksal.[1]

Wir fanden, Racine's tragische Rollen seien alles Menschen, die ihrer überindividuellen Rolle nicht gewachsen seien und daran zerbrechen. Einmal nun hat Racine Rollen geschaffen, in denen die Menschen als Vertreter ihrer Rolle nicht versagen, sondern ihr heroisch verzichtend das persönliche Leben opfern: es sind Titus und Bérénice. Sie beide haben am Ende des Stücks «ihre Rolle nicht ausgespielt», sie werden sie erst spielen, sie sind in sie eingegangen, in ihr aufgegangen. «Invitus invitam demisit», schürzt Sueton, von Racine in der Vorrede zitiert, den Konflikt, eine Formulie-

[1] Dieses «Oui» als Anfangslaut der Tragödie dürfte wohl nicht ganz in eine Linie gestellt werden mit den entsprechenden in *Andromaque* und *Athalie*, wo es wirklich vor allem den Sinn hat, uns mitten in ein Gespräch hinein zu versetzen.

rung, die Racine am Ende des Stücks ins Bühnenmässige übersetzt als

Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime, il me quitte
(V, 7, 1500)

wobei in der Verschiedenheit der beiden Bewegungsverben die verschiedene Haltung im Verzicht ausgedrückt liegt: das gefühlshaft bewegtere Fliehen gegenüber dem verstandesmässig konstatierten Verlassen. Der Verzicht ist aber nicht etwas schlechthin Gegebenes, er wird erworben. Titus verzichtet aus Staatsraison, Bérécine aus Ehrfurcht vor Titus (im Augenblick nämlich, als er ihr zu sterben droht). Immer aufs neue überwindet Titus sein Gefühl und erwirbt sich die «cruelle constance» zu seiner Rolle. Aber im Masse als sein Leiden wächst, wächst auch sein Wissen um die Notwendigkeit seiner Rolle, die ihm immer mehr als Verpflichtung gegen sich selber erscheint:

... Qui l'ordonne? Moi-même. (IV, 4, 1000)

und in dem Vers gipfelt:

Il ne s'agit plus de vivre, il faut régner. (IV, 5, 1102) [1]

An Bérénice vollzieht sich die Verwandlung in umgekehrter Weise: ihre Liebe gewinnt an Majestät, indem sie sich wandelt von individueller Stimmung zu überindividueller Rolle. Erst zuletzt vermag Bérénice im Stile einer königlichen Majestät zu trauern, das heisst ihrer Rolle entsprechend. Erst zuletzt wächst sie empor zu der «tristesse majestueuse», die Racine anstrebt: [2]

Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers
De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse,
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse. (V, 7, 1502 ff.)

Der Mensch ist zum Schauspieler geworden, ohne Ironie, ohne Spiel, er wird seine Rolle erfüllen. Er ist Beispiel geworden

[1] Zu dem Komplex vivre — régner vgl. Th. Spoerri a. a. O. S. 73 ff.
[2] Vorwort zu *Bérénice*.

vorn an der Rampe des Universums. Aber nun -- wundersame Umkehr: da er auf sein persönliches Glück verzichtet, darf er Beispiel werden nicht der heroischen Resignation, wie wir erwarten würden, sondern gerade der innigsten, unseligsten Liebe. Theseus möchte in seinen letzten Worten auch noch das Andenken an Phaedras Liebe tilgen, hier darf es gerade wieder erstehen durch den Verzicht hindurch. Das Theater hat die Wirklichkeit wiedergeboren.

CHRONIK

BERNHARD FEHR: VON ENGLANDS GEISTIGEN BESTÄNDEN

Huber, Frauenfeld, 1944

Die Literaturwissenschaft erreicht — so erscheint es dem flüchtigen Ueberblick — ihre bedeutendsten Resultate gegenwärtig auf zwei einander diametral entgegengesetzten Wegen: sie mikroskopiert, beobachtet und beschreibt mit Akribie gewissermassen die Kapillargefässe des sprachlichen Organismus. Oder sie teleskopiert, richtet als Geistes- und Stammesgeschichte ihre Rohre über Gebirge und Ebenen der literarischen Landschaft und schlägt weiteste Radien.

Aber da erscheint ein Buch, das in seinem stilkritischen Teil diese anscheinend unvereinbaren Sichten in einer frischen Eleganz zusammennimmt, und unser erster, flüchtiger Ueberblick erweist sich als trügerisch.

Denn das ist das Erstaunliche an den Aufsätzen Bernhard Fehrs, die hier Max Wildi einem weiteren Publikum zusammengestellt hat, dass sie in einer schwebenden Leichtigkeit verbindlich sind. Sie sind methodisch von reichstem Wert, auch für das germanische Nachbargebiet, und es wird sich daher, sie zu würdigen, ein schneller Uebertritt über den Rahmen dieser Zeitschrift wohl rechtfertigen lassen.

Wir wählen zur Besprechung Fehrs Essay über den «Englischen Prosastil» (p. 199 ff.). Da überrascht zunächst die Absicht des Verfassers, unter dem Titel *Einst und Jetzt* Stilbilder des 18. mit solchen des 19. und 20. Jahrhunderts zu konfrontieren. Ein Passus Addison gegen einen Passus Hugh Walpole! Wir bewundern die Kühnheit dieses Vergleichs. Aber Fehr betont das Erfordernis, um der Traditionsgebundenheit englischen Wesens, englischer Sprache willen, die Dinge an den Zipfeln zu fassen. Erst das Extreme verdeutlichen an Farbe, Linie, Bildlichkeit, Bewegung und Satzaufbau, an Roman und Geschichtsschreibung. Dann die Uebergänge abtasten!

Und so springen die Resultate mit klingender Prägnanz hervor: Wenn der Rationalist Dinge und Bewegungen typisch sah, ein schwach umreissendes Adjektiv handhabte, stereotype Stilfiguren berichtend und in fliessender oder türmender Hypotaxe vorführte — um nur Wesentlichstes anzudeuten — so gibt der Gegenwartsschriftsteller die Dinge und Bewegungen in ihrer scharfen Besonderheit, individualisiert die Stilfiguren, baut Dialoge auf und prägt selbständige, kurzatmige Schallgruppen.

Gelänge es, alle diese Unterschiede, die schon hier mehr aufs Allgemeine als aufs typisch Englische hinzielen, präzis in übersichtliche Begriffspaare zu fassen und das Geeignete nicht nur im weiteren Feld der englischen Literaturen, sondern auch in unserem eigenen Feld aufzuweisen, so wären vom Bezirke der Prosa her wesentlichste Schritte zu einer allgemeinen Geschichte des literarischen Stiles getan, wie sie von Wölfflin vor mehreren Jahrzehnten als wünschbar erachtet worden ist.

Fehrs Beobachtungen lassen sich (wie alle stilistischen Beobachtungen) zur Hauptsache um zwei Probleme konzentrieren: um Sprach-Bedeutung und um Sprach-Rhythmus. Als Bedeutungsproblem erscheint uns der Wandel des Adjektivgebrauchs zwischen Einst und Jetzt. Gibbon wertet, moralisiert noch, wo er von «awful majesty», «severe simplicity», «elegant architecture» usw. spricht. In der Gegenwartsprosa sitzt dagegen das Adjektiv neutral, quasi als eine mehr technische Beihilfe neben dem Substantiv. Fehr notiert aus Walpoles *Dark Forest:* «the high white hill», «the deep green lanes», «the shining canals» usw. Hier mag einleuchten: was dem Rationalisten sein Urteil, das ist dem Menschen von heute der pure Gegenstand, dessen Erscheinung, dessen Atmosphäre.

Aehnliches lässt sich über einen andern Richtungsunterschied innerhalb der sprachlichen Bedeutungsdimensionen sagen: über den einstigen Berichtstil gegenüber dem heutigen Dialogstil. Goethe liebte seine Gespräche zu beschreiben. Direkte Rede war nicht eben häufig. Schon über Fontanes *Effi Briest* aber könnte man schreiben, was Fehr über den englischen Roman der Gegenwart schreibt: «Hier wimmelt es von Anführungszeichen. Es erscheint alles in Dialog zerbrochen» (p. 205). Im einen Fall hören wir den Dichter, im andern Fall das Gespräch selbst. . .

Vermittelnd zwischen beiden Richtungen steht der Style indirect libre, von Walzel als «Erlebte Rede» gekennzeichnet. Dann vielleicht auch der Echostil, den Fehr im Zusammenhang der gereihten (gleichwertigen oder sich steigernden) syntaktischen Einheiten betrachtet. Ich gebe, um einmal den prinzipiellen Charakter dieser Untersuchungen zu erweisen, ein deutsches Beispiel. Aus Thomas Manns *Tonio Kröger:*

«Er hatte sie tausendmal gesehen; an einem Abend jedoch sah er sie in einer gewissen Beleuchtung, sah, wie sie im Gespräch mit einer Freundin auf eine gewisse übermütige Art lachend den Kopf zur Seite warf, auf eine gewisse Art ihre Hand, eine gar nicht besonders schmale, gar nicht besonders feine Klein-Mädchenhand zum Hinterkopfe führte, wobei der weisse Gazeärmel von

ihrem Ellenbogen zurückglitt, hörte, wie sie ein Wort, ein gleichgültiges Wort, auf eine gewisse Art betonte, wobei ein warmes Klingen in ihrer Stimme war, und ein Entzücken ergriff sein Herz, weit stärker als . . .»

Wir transponieren verwegen Fehrs andersbestimmten Kommentar: «Der erste Satz wirft ein bis zwei bis drei Echosamen aus, die im späteren Verlauf alle zu neuen Sätzen aufkeimen, von denen wieder der eine oder der andere neue satzbildende Echos weiterschleudern kann» (p. 222). Es ist, sagen wir, das Spiel zwischen fragendem Impuls des Dichters und beseelter Antwort des Gegenständlichen, welches hier lebendig wird. Thomas Mann hat Richard Wagner (im Sinne von Steigerung und Leitmotivtechnik) ins Graziöse umgedeutet, entheroisiert. —

Was den Prosarhythmus anbelangt, so stellt ihn Fehr dem metrisch verpflichteten Versrhythmus gegenüber, setzt Vers libre und alten Psalmton vermittelnd ein. Freilich, es gibt auch Prosa, zu der man gelegentlich Takt schlagen kann. Geht dieser gar durch, so bekommt die Periode leicht etwas Künstliches, besonders wenn der Jamben- oder Trochäentrab einsetzt. «Denn auf ihm reitet das falsche Pathos» (p. 226). Etwas anderes ist die freie Tonplastik, die «harmonische Takthaltigkeit» der sich entwickelnden syntaktischen Glieder. Kipling beispielsweise bringe Mowglis expansives Entzücken beim Durcheilen des Raumes durch graduelle Ausweitung der Glieder rhythmisch zum Ausdruck: «So he ran (2), sometimes shouting (2), sometimes singing to himself (3), the happiest thing in all the Jungle that night (5), till the smell of the flowers warned him that he was near the marshes (5). And those lay far beyond his farthest hunting-ground (6).

Da denkt man an Hermann Hesse, dessen Eigenart dreigestaffelter rhythmischer Entfaltungen: «O, die Wolken, die schönen, schwebenden, rastlosen!» «Sie sind zart, weich und friedlich wie die Seelen von Neugeborenen, sie sind schön, reich und spendend wie gute Engel, sie sind dunkel, unentrinnbar und schonungslos wie die Sendboten des Todes. Sie schweben silbern in dünner Schicht . . . *(Peter Camenzind)* — «Die Häuser, Mauern, Weinbergtreppen, Wege, Pflanzungen und Terrassen, alles ist weder neu noch alt, alles ist, als sei es nicht erarbeitet, erklügelt und der Natur abgelistet, sondern entstanden wie Fels, Baum und Moos. Weinbergmauer, Haus und Hausdach, alles ist vom selben braunen Gneisgestein gemacht, alles passt brüderlich zueinander. Nichts sieht fremd, feindlich und gewaltsam aus, alles scheint vertraulich, heiter, nachbarlich» *(Wanderung).*

Wie ein Weihsprengel, der immer wieder eingetaucht wird zu dreifach segnenden Bewegungen, wirft der Hauptsatz seine Akzente... Und doch unterscheidet ein Wesentliches die beiden Beispiele voneinander. Kipling entwickelt seine Rhythmik aus einer bestimmten Situation heraus, man möchte von Situationsrhythmik sprechen. Hesses Tripelimpulse aber gehen durch sein ganzes früheres Werk. Es ist sein, Hermann Hesses Rhythmus, der da hörbar wird, unabhängig davon, w a s gegeben wird. So sagt man ja von jedem Dichter, von jedem Menschen, «er habe seinen Rhythmus».

Es ist schade, dass Fehr auf diesen Unterschied nicht eingetreten ist: s e i n e Beispiele beziehen sich fast durchgehend auf Situationsrhythmus. Und insofern sie fast alle der Gegenwartsdichtung entnommen sind, erschliesst sich uns ein Weiteres, welches unsere bereits formulierten Anschauungen zu bestätigen scheint: Der Dichter von heute weiss sich im Rhythmus seines G e g e n s t a n d e s, der Dichter von einst — und bestehende Untersuchungen möchten das schon heute stützen — wandelt den Dingen s e i n e n Rhythmus an. In der deutschen Aufklärungsdichtung verfügt der souveräne Sprachwille, tyrannisierend oder ironisierend, über das Stoffliche, wie man's nannte. Hofmannsthal aber wiegt sich im Rhythmus der Dinge — er ist die Welt, die Welt ist er. Schon der Amiel-Aufsatz des Siebzehnjährigen ist ein einziger, lebendiger Pulsschlag.

Und Hesse? An ihm erweist sich, was Pinder die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen genannt hat. Hesse weiss sich als Spätling der romantischen Generation.

Ein Letztes. Fehr ist vor allem, wie Friedrich Brie in seinem einleitenden Lebensbild betont, journalistischer, wir meinen: künstlerischer Gelehrter, sein lebhaft-unruhiges Temperament verachtet — und damit weiss er sich eins mit Bernhard Shaw — das steifpriesterliche Wissen. Er habe wie wenige Gelehrte den Mut zum Irrtum besessen, sagt sein Biograph. Er würde daher Einwände gegen seine Anschauungen nicht ohne weiteres als persönliche Beleidigungen empfunden haben, wie die Priester der Wissenschaft es tun. Er würde vielleicht gelten gelassen haben, wenn auch der oberflächliche Kenner, der Liebhaber der englischen Literatur geäussert hätte, gerade Shaw falle vollständig aus dem eben nachskizzierten Rahmen von einst und jetzt heraus. Shaw, der polemisiert, ironisiert, moralisiert wie Voltaire. Shaw, der altertümliche Hypotaxen nach dem Muster des 18. Jahrhunderts mit spritziger Eleganz hinsetzt, wie Thomas Mann — und sich, wie dieser, dennoch an der Spitze der Zeit fühlt...

Aber dies alles bedeutet ja nur, dass Fehrs Untersuchungen provisorischen Charakter haben. Es nimmt ihnen ihren prinzipiellen Wert nicht. Wir sehen sie auf einer Linie, die von Wölfflin herkommt, und die nach einem Punkt hinführt, wo Stilkritik und Geistesgeschichte sich in der Frage nach dem Menschen bewusst geeinigt haben. Jürg Fierz.

ZUM PROBLEM DER STILKRITIK

Das grosse philosophische Werk Jean-Paul Sartres *L'être et le néant* (Paris, NRF 1943) gipfelt gegen Ende in Ausführungen, welche für die in diesen Blättern vertretene Methode der Stilkritik von Bedeutung werden können — nicht im Sinne einer völligen Neubegründung, sondern in dem einer Vertiefung grundsätzlicher Gesichtspunkte. Zur Erläuterung muss die Lehrmeinung Sartres, soweit im Zusammenhang von Wichtigkeit, kurz umrissen werden.

Sartres Grundstellung ist eine hochgespannte Freiheits- und Ichphilosophie, die am ehesten (dies nicht um einzuordnen, sondern um einen Begriff zu geben) der Fichteschen «Wissenschaftslehre» sich vergleichen lässt. Das einzige (obschon auch nicht absolut) ichfremde Element darin ist «der Andere», dessen Einführung unter Einspruchserhebung gegen den «Optimismus» des deutschen Idealismus geschieht und daher im wesentlichen den Charakter des Widerstreits trägt. Alles andere ist vom Ich (oder «Für-sich», im Gegensatz zum «An-sich», dem Sein schlechthin) gesetzt. Auf Grund welcher Macht und Eigennatur? Hier gilt das Wort Kants: «Die Unerforschlichkeit der Idee der Freiheit schneidet aller positiven Darstellung gänzlich den Weg ab; das moralische Gesetz aber ist an sich selbst in uns hinreichend und ursprünglich bestimmend, so dass es nicht einmal erlaubt, uns nach einem Bestimmungsgrunde ausser demselben umzusehen.» (Kritik der Urteilskraft, Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile.) Setzen wir für das «moralische Gesetz» hier das «Welt»organisierende Gesetz des jeweiligen Ich, so haben wir Sartres Gedanken, dass das Zurückfragen hinter die ursprüngliche Tathandlung, welche allen Sinn erst konstituiert, sinnlos ist. Vor aller Wirklichkeit wählt das Für-sich eine Lebenshaltung (choix originel, préontologique), die es in seinem ewigen Hinstreben zu einem ihm doch ewig versagten Sein, einem An-sich — welches dann das An-und-für-sich wäre — unaufhörlich zu verwirklichen drängt. Von dieser Wahl und ihrem Wertideal aus wird nun die ganze Dingwelt um den Menschen her mit einem Mittel-

punkt versehen und nach Bedeutungen durchgegliedert, sowohl positiv wie negativ; auch die Widerstände, welche von den Dingen dem Lebensplan geleistet werden, sind damit vom Ich gewählt. Wenn z. B. jene Urwahl auf einen Sportstyp hin geht, so wird die ganze Welt, das gesamte Lebensgefühl dieses Menschen durch und durch davon gefärbt, dass er vielleicht einen elenden Körper, schlechte Muskulatur und wenig Mut hat; während wenn seine Wahl auf einen Bürger sitzender Lebensweise geht, jene Tatsachen so bedeutungslos sind, dass sie nicht einmal wirklich («realisiert») werden. Sie fallen aus dem Lebensfeld heraus wie für ein Tier das organisch Belanglose. Dasjenige aber, was in das Lebensfeld, in den Bereich des Vorwurfes (pro-jet) hineinfällt, das untersteht einer geradezu nachtwandlerischen Selbstausprägung des Menschen. Und jede menschliche Lebensäusserung fällt in diesen Bereich hinein. Denn so wie der Vorwurf ausserhalb der einzelnen Verkörperungen gar nicht vorhanden ist, so gibt es auch nichts an diesen, was nicht jenen Gesamtplan ganz enthielte. Alle einzelnen Strebungen sind Ausdruck und sinnbildliche Befriedigung des jeweiligen Grundstrebens. «Chaque tendance empirique est avec le projet original d'être dans un rapport d'expression et d'assouvissement symbolique, comme les tendances conscientes, chez Freud, par rapport aux complexes et à la libido originelle» (652).

Diese Annäherung der ganzen Konzeption an die Psychanalyse bleibt bestimmend. Sartre nimmt für sich eine «existenzielle Psychanalyse» in Anspruch. Worin ihr Unterschied von der gewöhnlichen besteht, wird nicht restlos klar; doch jedenfalls u. a. darin, dass sie nicht so einseitig das Geschlechtliche in alles menschliche Verhalten hineinlegt — und dass sie überhaupt keine allgemeingültigen Bedeutungen von dessen Einzelheiten zulässt, sondern je nach dem urgewählten Lebensplan sind diese Bedeutungen durchaus verschieden und nur nach innen bezogen. Ja sie können sich im Laufe eines Lebens mit dem Lebensplan mehrfach ändern. Aber wie verstehen wir diese Bedeutungen dann? Dadurch, dass wir das Verständnis aller jener enthüllenden Gebärden in unserem Sein selbst vor aller Vernunft bereits besitzen. (Entsprechend will Sartre, für den es nichts Unaktuelles, Unausgelebtes, Hinterweltshaftes gibt, kein Unbewusstes annehmen, sondern nur ein unverstandenes Bewusstes.) Es handelt sich dann lediglich um eine Auslegekunst, einen begrifflichen Schlüssel, der uns das bereits Gewusste verdolmetscht. Aber natürlich wird wohl ein gewisser Grad von rational gemeingültigen Elementen angenommen werden müssen, sonst wäre auch diese Hermeneutik nicht durchführbar.

«Le principe de cette psychanalyse est que l'homme est une totalité et non une collection; qu'en conséquence, il s'exprime tout entier dans la plus insignifiante et la plus superficielle de ses conduites — autrement dit, qu'il n'est pas un goût, un tic, un acte humain qui ne soit révélateur» (656). Nicht umsonst stellt Sartre hier die mehr irrationalen Aeusserungen voran und spricht gleich darauf von den «indications contenues dans un geste, une parole, une mimique». Denn natürlich wird das Vernünftig-Zweckhafte des menschlichen Handelns die Grundlebenshaltung viel mehr überdecken als es das Absichtslose, rein Expressive tut; und wenn jenes Element sich stark auf den Inhalt des Handelns bezieht, so dieses auf die Form. Damit wären wir so ziemlich bei der Stilkritik angelangt.

Diese letzteren Folgerungen zieht Sartre nicht ausdrücklich; aber nahe genug dazu hin führt es, wenn er das Spiel als Typ einer «activité entièrement gratuite» aufstellt. Spiel ist der Gegensatz von Habenwollen, Aneignung. Spiel ist Gegensatz zum Ernst, will nicht haben, entwirklicht die Wirklichkeit, und dies ist die Erlösung für die tief umschattete Weltschau Sartres (721). Ernsthaftigkeit ist, wenn man objektivistisch, materialistisch denkt und der Welt mehr Wirklichkeit zubilligt als sich selbst — sich selbst nur, indem man der Welt zugehört. Die Revolutionäre und die Besitzenden sind materialistisch und ernsthaft, sie nehmen die Welt ernst — nur wollen jene sie ändern, diese sie bewahren. Der Ernsthafte ist ein Weltmensch, der die Freiheit seines denkenden Ichs klebrig zum Gegenstand gerinnen lässt. Er vergräbt das Bewusstsein seiner Freiheit in seinem Grunde, und so ist er voll böswilliger Verdrängung. Diese zielt darauf, ihn selbst als Folgerung erscheinen zu lassen, und nie als Prinzip, als Anfang. Für den Ernsthaften ist alles Folgerung und nichts Grundanfang. Stellt man sich aber in die Freiheit hinein, ist dann nicht alles, die ganze Welt ein Spiel? Das ist unwidersprechlich. Der dieser Freiheit Bewusste, geschähe dies Bewusstsein auch mit tiefster Angst, handelt nur zum Spiel. Er setzt die Werte, die Spielregeln und kann nur bei dem behaftet werden, was er selbst zugrunde legt (669—70). Allerdings muss er sich bei allem diesem behaften lassen, und da er die ganze Welt schafft, bei der ganzen Welt. Und wer ist in diesem Sinne freier, wirklichkeitsloser schöpferisch, zugleich aber auch verpflichteter als der Künstler, dürfen wir hinzufügen? Was an ihm ist's mehr als sein Stil? — Und das Tun, nicht gleich ursprünglich wie das Haben und Sein, führt schliesslich auf das Sein.

Nun verlangt Sartre unter dem anfechtbaren Titel *Psychoanalyse*

der Sachen (den er von dem neulich hier besprochenen Buche von Bachelard, *L'eau et les rêves,* abzieht) eine Zergliederung der einzelnen objektiven Qualitäten und Bedeutungen. Wir fechten weniger den Ausdruck als die mangelhaft geklärte Sachproblematik an. Zuerst hörten wir, alle Bedeutungen würden erst durch die Wahl des Menschen geschaffen. Jetzt scheinen sie aber Gegebenheiten zu sein, zwischen denen allein dann die Wahl stattfinden kann. Damit soll sich die Möglichkeit ergeben, «à expliciter des sens appartenant réellement aux choses». Und die Methode ist ein «déchiffrement objectif que ne suppose aucun renvoi préalable au sujet» (691). Hier ist wohl eine Unschärfe übrig geblieben, welche aber tief in Sartres Weltbild liegt und nach einer «Lösung» im Kantschen Sinne der transzendentalen Apperzeption, d. h. der Unterziehung eines «Ich überhaupt» für alle Gegenständlichkeit hinzustreben scheint.

Immerhin ist nun die Bahn frei für höchst fruchtbare ontologische Zergliederungen bestimmter Seinsqualitäten, inwiefern sie in Weltentwürfe eintreten und darin ihre Rolle spielen können: gewisse Arten, wie «das Gelbe und das Rote, der Geschmack der Tomate oder der gelben Erbsen, das Rauhe und das Zarte sich entdecken und zum Besitz geben» — oder «gewisse Konstanten der dichterischen Einbildungskräfte, das ‚Geologische' bei Rimbaud und die Flüssigkeit des Wassers bei Poe» — «ou tout simplement les goûts de chacun, ces fameux goûts dont on dit qu'il ne faut pas en discuter, sans se rendre compte qu'ils symbolisent à leur manière tout une ‚Weltanschauung', tout un choix d'être» (690). Denn es handelt sich nicht darum, dass die eindeutige Wahl unmittelbar auf das Süsse und Bittere gehe, sondern «um die Blickseite des Seins, die sich mittels und durch das Süsse, Bittere hindurch enthüllt» (690).

Von hier aus nun wäre der Versuch zu machen, die verschiedenen Sinnes- und Begriffsgebieten angehörigen Bedeutungen eines Wortes exakt zusammenzuschliessen, z. B. «schmelzen» — genau in demselben Sinne wie wir es in unserem neulich hier erschienenen Aufsatz über Lautbedeutungslehre verlangten. Das Gemeinsame liegt dann in den letzten Wesensbezirken des Seins; so dass das Flüssige etwa auf die innerste Flüssigkeit des Geistig-Seelischen führte, oder auf die alldurchdringende Polarität des Stetigen und des Unstetigen (691/2). In diesem Sinne ist «jedes Ding ein objektives Sinnbild des Seins» (693). Das Gelb der Zitrone ist nicht eine subjektive Erfassungsart derselben, sondern i s t die Zitrone selbst. Jede Qualität des Seins ist das ganze Sein. In diesem Sinne gibt es einen existenziellen Symbolismus der Dinge, der uns lehrt,

was der «metaphysische Gehalt» des Gelb, Rot, des Glatten und Rauhen ist; was der «metaphysische Koeffizient» der Zitrone, des Wassers, des Oels usw. Damit lernen wir die Geschmäcke und ihre architektonischen Strukturen kennen. Die Empfindung ist nicht eine innere Anlage, welche wir auf die Dinge projizieren, um diese damit zu färben, sondern eine objektivierende und transzendente Beziehung. Es handelt sich nicht um Vergleiche, Metaphern, sondern um Erkenntnis des apriorischen, metaphysischen Sinnes der materiellen Qualitäten. Es ist eine einzige tiefliegende Qualität des Seins, die sich in den verschiedenen Sinnesgebieten darlebt. «Si je mange un gâteau rose, le goût en est rose; le léger parfum sucré et l'onctuosité de la crême au beurre s o n t le rose. Ainsi je mange rose, comme je vois sucré. On comprend que la saveur, de ce fait, reçoive une architecture complexe et une matière différenciée; c'est cette matière structurée — qui nous apprésente un type d'être singulier — que nous pouvons assimiler ou rejeter avec des nausées, selon notre projet originel» (707). Hier wird auf Grund einer Einsicht, wie wir sie neulich schon bei Herder klar erfasst fanden, ein gewisses rationales System der Idiosynkrasien angestrebt.

Hauptsächlich aber handelt es sich in diesen Tiefen aber doch um mehr geistige Dinge oder aber die Existenz schlechthin, welche für Sartre das Scheussliche schlechthin ist, das Verwischte, unentschieden Schwankende, gestaltlos Wuchernde. Vergleiche *La nausée* Seite 166/67: «Ce noir, là ... ça n'avait pas l'air d'être du noir, mais plutôt l'effort confus pour imaginer du noir de quelqu'un qui n'en aurait jamais vu et qui n'aurait pas su s'arrêter, qui aurait imaginé un être ambigu, par delà les couleurs. Ça ressemblait à une couleur, mais aussi ... à une meurtrissure, puis encore à une sécrétion, à un suint — et à autre chose, à une odeur par exemple. Ça se fondait en odeur de terre mouillée, de bois tiède et mouillé, en odeur noire étendue comme un vernis sur ce bois nerveux, en saveur de fibre mâchée, sucrée. Je ne le voyais pas simplement, ce noir: la vue, c'est une invention abstraite, une idée nettoyée, simplifiée, une idée d'homme. Ce noir-là, présence amorphe et veule, debordait de loin la vue, l'odorat et le goût.» So muss z. B. das Klebrige schon als niedrig empfunden und begriffen sein, damit wir von einem klebrigen Händedruck, Lächeln, Gedanken, Gefühle reden können. Schon die kleinsten Kinder haben dem Klebrigen gegenüber nicht das Bewusstsein eines praktisch Nachteiligen, sondern einen unmittelbaren E k e l. Sobald sie nur reden können, begreifen sie, was der Wert von Wörtern wie «weich», «niedrig», auf Gefühle angewandt, ist (?). «Tout se passe comme si nous surgissions dans un univers où les sentiments et les actes sont tout

chargés de matérialité, ont une étoffe substantielle, sont vraiment mous, plats, visqueux, bas, élevés etc., et où les substances matérielles ont originellement une signification psychique qui les rend répugnants, horrifiants, attirants etc... Comment faut-il donc concevoir cette immense symbolique universelle qui se traduit par nos répugnances, nos haînes, nos sympathies, nos attirances pour des objets dont la matérialité devrait, par principe, demeurer nonsignifiante?» (696/7).

Auf diese Frage antwortet dann eine beispielhafte «Existentialanalyse» des Klebrigen als einer Grundbeschaffenheit alles Seins. Darüber hinaus verweist der Verfasser auf Arbeiten in diesem Sinne über Dichter wie Flaubert, Dostojewski, sowie eine «Steinkunde» nach Rimbaud. Nach Vorliegen dieser Veröffentlichungen wird man über die Fruchtbarkeit von Sartres Methode näher urteilen können. Erich Brock.

GLOSSEN

GOETHE: WAHLVERWANDTSCHAFTEN, I, 7

Fast hätte er gewünscht, sie möchte straucheln, gleiten, dass er sie in seine Arme auffangen, sie an sein Herz drücken könnte. Doch dies hätte er unter keiner Bedingung getan, aus mehr als einer Ursache: er fürchtete, sie zu beleidigen, sie zu beschädigen.

Der äusseren Unsicherheit «straucheln» antwortet die Sicherheit der Arme «auffangen», der gefährlichen Bewegung des Gleitens, der sichere Ort des Herzens: äusseres und inneres Geschehen sind untrennbar miteinander verbunden.

So wird auch der begehrliche Wunsch sogleich aus doppelter Ursache verwunden, und mit feinem Gefühl ist das Innere «beleidigen» vor dem Aeusseren «beschädigen» genannt.

Dieses Bewusstsein, das Wesen und Bild, Wahrheit und Schönheit, Ethik und Aesthetik als zusammenhängend erkennt und bis ins kleinste zur Darstellung bringt, gehört als wesentliches Merkmal zu dem, was wir «klassisch» nennen. F. M.

PASCAL:

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie (fr. 206).

Chaque phrase dans la prose vivante monte et retombe comme la vague d'une mélodie et chaque vague, dans sa courbe nettement dessinée, reproduit le mouvement intérieur de la pensée. Dans ce fragment, Pascal fait monter sa phrase dans un double élan vertigineux qui va jusqu'au dernières limites du temps (. . . éternel) et de l'espace (. . . infinis) vers un point culminant, d'où, tout à coup, dans un seul verbe, la phrase tombe à pic. Après l'ampleur de la partie montante, cette chute brusque et courte provoque un choc rhythmique qui correspond à l'effroi que donne la vision d'un univers vide de toute présence divine.

Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir (fr. 131).

Dans ce fragment chaque phrase répète le même mouvement de dégoût et de fatigue. La courbe monte jusqu'à une hauteur moyenne («repos», «néant», «âme»), pour redescendre dans une longue énumération qui figure la lente tombée du découragement vers le vide et le désespoir. Dans la dernière phrase la suite de mots («Incontinent» . . . «il sortira» . . . «du fond de son âme» . . .) nous fait passer du plan intérieur au plan visuel; nous voyons passer devant nos yeux, comme un cortège de fantômes surgissant de l'ombre, la procession muette des puissances du néant.

La dernière démarche de la raison est de reconnaître qu'il y a une infinité de choses qui la surpassent; elle n'est que faible, si elle ne va jusqu'à connaître cela.

Que si les choses naturelles la surpassent, que dira-t-on des surnaturelles (fr. 267).

Ici le mouvement ascendant et descendant s'équilibrent parfaitement. Le point culminant «infinité» est exactement au milieu de la phrase. Flanquée par deux courbes symétriques (les 9 syllabes montantes jusqu'à «raison» et les 5 syllabes descendantes jusqu'à «reconnaître» correspondent aux 4 syllabes montantes jusqu'à «faible» et aux 10 syllabes descendantes jusqu'à «cela» sur l'autre versant de la courbe totale) la courbe du milieu se hausse jusqu'au sommet musical représenté par les sonorités claires d'«infinité». La phrase entière reproduit par son dessin harmonieux le mouve-

ment transcendant de la pensée qui s'élève jusqu'au point où elle se sent dépassée et retombe ensuite au niveau où elle se rend compte de son impuissance.

Mais dans la seconde phrase la transcendance brise le moule mélodique de la phrase. Se servant de la note renforcée de «surpassent» comme d'un tremplin, elle fait sauter l'accent des «choses naturelles» aux «surnaturelles». Et en donnant à la phrase la forme interrogative, Pascal force le ton de s'élever jusqu'à la fin. Il n'y a pas de courbe descendante et l'esprit reste tourné vers cette trouée dans l'espace où se fait sans cesse la transfiguration des choses naturelles. T. S.

RACINE: ANDROMAQUE, V. 5, 1605–12

En rentrant dans ces lieux, nous l'avons rencontrée
Qui courait vers le temple, inquiète, égarée.
Elle a trouvé Pyrrhus porté sur des soldats
Que son sang excitait à venger son trépas.
Sans doute à cet objet sa rage s'est émue.
Mais du haut de la porte enfin nous l'avons vue,
Un poignard à la main, sur Pyrrhus se courber,
Lever les yeux au ciel, se frapper et tomber.

Diese Beschreibung von Hermiones Tod zeigt uns den Vorgang klassischer Klärung und Verdichtung. Wild ungerichtete Bewegungen kennzeichnen die ersten fünf Verse. Dann bricht diese Darstellungsart plötzlich ab mit einem mehr formal als inhaltlich voll motivierten «mais» und einem zusammenfassenden «enfin». Zugleich werden die Personen, die vorher noch aufeinanderprallten, geschieden: «du haut de la porte, nous l'avons vue». In der Erzählung bildet sich eine Art Theater im Theater heraus, und Hermiones Tod wird zur Funktion dieses «nous l'avons vue»: die Tat erscheint nur noch in Infinitiven und ordnet sich ein in die Grundrichtungen: se courber (diagonal abwärts), lever les yeux au ciel (vertikal aufwärts), se frapper (diagonal aufwärts) et tomber (vertikal abwärts). Die Möglichkeiten der Grundbewegungen erschöpfen sich in der Bildfläche. So sieht man bei Poussin alle Bewegungen hinstreben zur Fläche, die Wendung geschieht nie zur Fläche heraus (bei Watteau immer). Zugleich aber finden wir in diesen zwei letzten Versen das dramatische Gesetz Racine's wie im Brennspiegel. Die Requisiten und Personen werden versammelt (poignard, main, Pyrrhus), damit dann die Handlung ohne jede Verzögerung Schlag auf Schlag, ja in immer gedrängterem Rhythmus sich erfüllen kann. EBS.

ANDREAS GRYPHIUS: FREUDEN UND TRAUER-SPIELE, AUCH ODEN UND SONNETTE, Breslau 1663, S. 558

Wie der stoltze Schaum der Wellen
Getrotzt durch grausen Sturm / vermischt mit Wind und Sand
Itzt durch die Wolcken sprütz't / itzt das bestürtzte Land
Wo die Fischer Netz aufstellen
Mit Brausen überschwemmt...

In seinen Oden versucht Gryphius den metrischen Reichtum von Pindars Hymnen nachzubilden. Doch innerhalb der Versgesetze, die Opitz in der «Deutschen Poeterei» aufgestellt hat, ist, sofern der Dichter nicht von dem noch etwas misstrauisch betrachteten Daktylus Gebrauch machen will, nur eine Variation der Zeilenlänge und ein Wechsel zwischen jambischen und trochäischen Versen möglich. Gerade an diesem Wechsel aber, so geringfügig er scheint, wird die Eigenart der barocken Sprache sichtbar. Wir lesen nämlich nicht «von selber» richtig, wie etwa bei Mörike, wo wir im «Verlassenen Mägdlein», ohne uns dessen bewusst zu werden, von Versen ohne Auftakt in solche mit Auftakt hinübergleiten:

«Früh, wann die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,
Muss ich am Herde stehn,
Muss Feuer zünden...»

Bei Gryphius müssen wir uns vergewissern, ob ein jambischer oder ein trochäischer Vers folgt und müssen mit Bewusstsein eine Umstellung des Taktes vollziehen, deshalb, weil auch der Dichter sich nicht von seiner Sprache tragen lässt, sondern sie mit Bewusstsein gebraucht und Darstellungszwecken dienstbar macht. Er steht zu seiner Sprache so, wie der barocke Mensch überhaupt zur Natur, die er nicht liebt, die er vielmehr als etwas Aeusserliches betrachtet und nur anerkennt, sofern sie sich den Gesetzen des herrischen Denkens beugt. E. St.

Bitte
an die Besitzer von Handschriften und Briefen Carl Spittelers

Zu Spittelers hundertstem Geburtstag im Jahre 1945 wird im Auftrag des Eidgenössischen Departements des Innern eine Gesamtausgabe seiner Werke zu erscheinen beginnen.

Die Schweizerische Landesbibliothek verwahrt im Spitteler-archiv des Dichters Nachlass. Dieser ist von Spittelers Erben der Eidgenossenschaft geschenkt worden, die heute allein zur Veranstaltung einer Gesamtausgabe seiner Werke befugt ist. Die Ausgaben letzter Hand und das Archiv bilden die Grundlage für die Gesamtausgabe, die das Werk in endgültiger Gestalt samt dem druckreifen Nachlass bieten wird. In einem besonderen Band sollen in knappster Form die gesamte Werk- und Textgeschichte und die nötigen Sacherklärungen folgen.

Die Arbeit an der Sicherung und Deutung der Texte erfordert, dass die beauftragten Herausgeber alle erreichbaren Dokumente kennen lernen, die sich mit dem Dichter und seinem Werk befassen. *Es ergeht daher an alle Besitzer von Handschriften und Briefen Spittelers die Bitte, dieses ihr Eigentum auf bestimmte Zeit der Schweizerischen Landesbibliothek zur Einsicht und Abschrift durch berufene Hand anzuvertrauen.* Wo das unmöglich wäre, wird um *Kopien mit eigener Gewähr für genauen Wortlaut* gebeten.

Dieselbe Bitte ist mehrfach im Blick auf Gesamtausgaben grosser Dichter, so neulich noch Hölderlins und Rilkes, an die Kenner des In- und Auslandes ergangen und freundlich aufgenommen worden. Heute gilt es, eine würdige und zuverlässige Ausgabe des Gesamtwerkes *Spittelers* zu schaffen. Mögen seine Freunde samt allen Besitzern von Schriftstücken aus seiner Hand die Bemühung um die Dauer seines Werkes mit derselben Grosszügigkeit fördern helfen, die ihm selber eigen war.

Schweizerische Landesbibliothek
Bern

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich